NEDERLANDSCHE BIBLIOTHEEK
ONDER·LEIDING·VAN·L·SIMONS

N B

No. XXVIII - XXXIV

ZEVEN VOORDRACHTEN OVER BOUWKUNST

gehouden vanwege 't Genootschap
ARCHITECTURA ET AMICITIA

DOOR

J. E. VAN DER PEK. — W. KROMHOUT Czn. —
J. H. W. LELIMAN. — Jos. Th. J. CUYPERS —
A. W. WEISSMAN. — H. J. M. WALENKAMP —
H. P. BERLAGE Nzn.

(Met vele illustraties)

G L

UITGEGEVEN·DOOR·DE
MAATSCHAPPIJ · VOOR
GOEDE·EN·GOEDKOOPE
LECTUUR - AMSTERDAM

ZEVEN VOORDRACHTEN OVER BOUWKUNST = =

TYP. GEBR. BINGER, AMSTERDAM.

NEDERLANDSCHE BIBLIOTHEEK
ONDER·LEIDING·VAN·L·SIMONS

ZEVEN VOORDRACHTEN OVER BOUWKUNST

(Over 't begrip en 't wezen der Bouwkunst; — Oostersche-, Klassieke-, Middeleeuwsche B.; — De Renaissance-, Hedendaagsche- en Toekomstige Bouwkunst — Samenvatting) :-: :-: :-:

gehouden vanwege 't Genootschap
ARCHITECTURA ET AMICITIA

DOOR

J. E. VAN DER PEK, — W. KROMHOUT Czn. —
J. H. W. LELIMAN, — Jos. Th. J. CUYPERS —
A. W. WEISSMAN, — H. J. M. WALENKAMP —
H. P. BERLAGE Nzn.

(Met vele illustraties)

UITGEGEVEN·DOOR·DE
MAATSCHAPPIJ·VOOR
GOEDE·EN·GOEDKOOPE
LECTUUR-AMSTERDAM

INHOUD:

1

OVER HET BEGRIP EN HET WEZEN DER BOUWKUNST

DOOR

J. E. VAN DER PEK.

(Met 21 afbeeldingen.)



TOEN de commissie die zich met de regeling dezer voordrachtenreeks belastte, mij opdroeg tot U te spreken, voelde zij behoefte om aan de reeks van voordrachten die volgen zullen, te laten voorafgaan een bespreking van dat, waarmede bouwkunst verband houdt en van dat wat bouwkunst is. Zoo werd mij opgedragen, U heden avond niet te spreken over eenig bizonder tijdperk, maar wel over dat wat, door alle tijdperken heen, het ware in de bouwkunst is geweest en werd ik aangewezen om eenige gedachten te uiten over een onderwerp, dat eigenlijk zuiver wijsgeerig is. Het zal U zeker aangenaam zijn, als ik de zuiverheid der wijsgeerigheid niet te zeer betracht.

I.

Eerst dan over het begrip der bouwkunst, of wel over dat, waarmede de bouwkunst verband houdt!

Laat ons om te beginnen ons eens afvragen: Is bouwkunst iets afzonderlijks, iets zonder samenhang met wat anders? Kan men over bouwkunst spreken, zonder over iets anders te moeten spreken?

Wij kunnen over de bouwkunst niet denken, zonder te beseffen, dat ze vastzit aan wat anders, dat zij verband houdt met wat anders dan alleen met zich zelve; want over het begrip en het wezen der bouwkunst nadenkende, vatten wij onmiddellijk dat deze vastzitten aan het begrip en het wezen der kunst in het algemeen. En als wij ons afvragen of dan de kunst in het algemeen soms op zich zelve behandeld kan worden, of wij dan d e kunst afzonderlijk en zonder samenhang met wat anders kunnen bespreken, dan komt het besef, dat ook zij niet iets afzonderlijks kan zijn, omdat er in kunst toch iets gekund moet worden; want wat zou anders het woord „kunst" beteekenen?

En omdat wij willen weten waarmede de kunst verband houdt, vragen wij ons nu af: „wat wordt er dan in kunst gekund?"

In kunst wordt gekund het weergeven van indrukken, die wij door onze zintuigen ontvangen, of, wat het zelfde is, in kunst wordt gekund het weergeven van indrukken verkregen door aanschouwing; of wel, in kunst wordt gekund het weergeven van...... de schoonheid. Want aanschouwing leidt tot schoonheid. Het woord „schouwen" en het woord „schoon" hebben denzelfden stam.

De kunst heeft dus verband met iets anders, met iets wat ze wil uitdrukken, te weten: de schoonheid.

Maar is dan soms de schoonheid iets afzonderlijks? Hetgeen met andere woorden zeggen wil: Is de schoonheid soms iets volkomens, iets volmaakts, iets afs, iets dat geheel buiten alles om iets is voorzichzelf en opzichzelf?

Als wij over deze vraag nadenken, begrijpen wij al spoedig dat, willen wij aan de schoonheid wat hebben, deze altijd moet zijn de schoonheid van iets. Want

als de schoonheid niet was de schoonheid van iets, dan was ze de schoonheid van niets, maar dan zouden wij er ook niets aan hebben. Want aan niets is niets; ook geen schoonheid.

Willen wij er dus wat aan hebben, dan moet de schoonheid blijken te zijn schoonheid van iets, dus dan moet er iets zijn dat — laat ons voor hedenavond

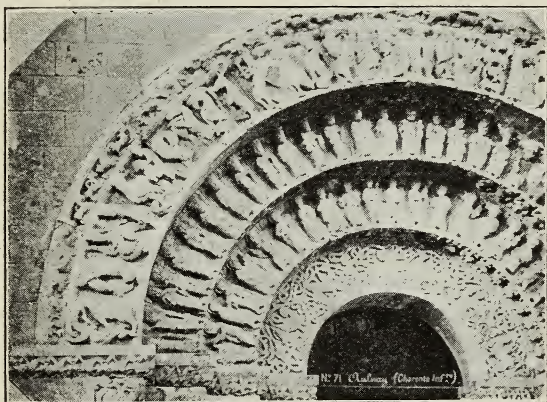


Fig. 1.

maar zeggen — dat schoonheid bevat, en...... er moet iemand zijn die de schoonheid waarneemt.

En zoo komen wij aan een eigenaardige spiegeling. De schoonheid van iets waargenomen door iemand, blijkt dan te zijn een koppeling van iets buiten ons met iets in ons, van iets objectiefs met iets subjectiefs.

Maar wij zijn nog niet te vreden en wij vragen daarom: „Is nu alles buiten ons schoon?"

Als U bedenkt, hoe kort wij hier zullen samenzijn,

staat U mij zeker wel toe, zonder veel uitwijding te laten volgen: ,,Alles is schoon met mate."

Ik kan U de juistheid van dit antwoord op deze wijze kortelijk toelichten.

Twee begrippen waarvan de een het tegengestelde is van het andere, sluiten elkaar niet uit, maar vullen elkaar aan, laat ons zeggen ,,stellen elkaar," d. w. z. juist door het eene begrip ontstaat het andere. Twee tegengestelde begrippen zijn zonder elkaar niet te denken. Of liever: een begrip is niet te denken zonder zijn tegenstelling.

Denken wij ons veelheid, dan stelt zich aan veel — weinig; denken wij ons hoogte, dan stelt zich aan hoog — laag, bij rijkdom stelt zich rijk en arm, bij grootte, groot en klein. En denken wij ons nu schoonheid, dan stelt zich aan het begrip schoon onmiddellijk als tegenstelling van zichzelve het begrip: leelijk.

Wij weten, dat als wij iets waarnemen met de zintuigen, wij zouden willen dat de aandoening zou voortduren omdat zij ons aangenaam is, of dat wij haar zouden willen missen, omdat ze ons hindert, omdat ze ons doet lijden. Wij onderscheiden dan het schoone en het leelijke (een woord, dat van de woorden ,,leed" en ,,lijden" afstamt). (Een derde mogelijkheid, dat de aandoening ons onverschillig laat, behoeven wij hier niet te bespreken.)

Daar alles wat wij aanschouwen ons aandoet... met mate, zoo is ook alles te begrijpen als te zijn schoon met mate of... leelijk met mate; of wel: alles is betrekkelijk schoon en betrekkelijk leelijk.

Maar als alles zijn betrekkelijke schoonheid heeft, dan mag ik zeggen, dat alles een kant van schoonheid heeft, of wel dat niets zonder schoonheid is, of in het kort dat alles, of de Wereld of het Al of hoe U het noemen wilt, schoonheid heeft.

Dus in het kort: Het Al, zinnelijk waargenomen, leidt tot schoonheid en leelijkheid.

Nu is de menschelijke geest met een betrekkelijkheid niet te vreden. Daarom vraagt hij zich af: ,,Is er niet iets dat absoluut, dat volstrekt schoon is zonder iets leelijks er aan of er bij?" En mocht er niets zijn dat

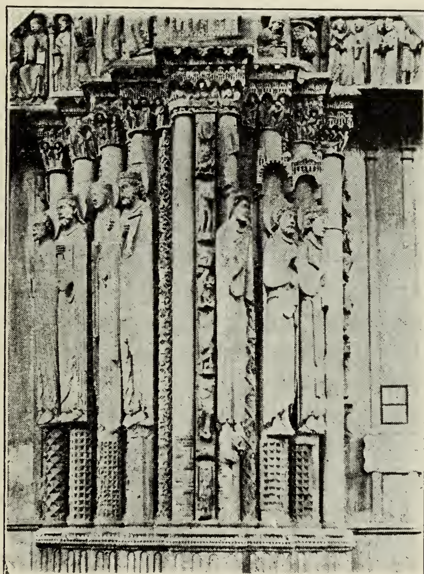


Fig. 2.

absoluut schoon is in de zakelijkheden om ons heen, is er dan geen absolute schoonheid te denken?

En dat is er. Er is absolute schoonheid te denken. Maar... zoodra men de absolute schoonheid denkt, denkt men ook het andere, de tegenstelling, al wil men

die wegdenken, d. w. z. men denkt ook: de absolute leelijkheid.

Denken wij de volstrekte schoonheid b.v. als God, dan gaat daarmede gepaard de volstrekte leelijkheid als de Duivel. Aan God moet dan niets leelijks en aan den Duivel niets schoons zijn.

De menschelijke geest heeft behoefte aan een begrip van volstrekte schoonheid en heeft dat gevonden boven het aardsche en boven het natuurlijke, in het bovennatuurlijke. De tegenstelling van het bovennatuurlijke dus het benedennatuurlijke (de Duivel), wordt dan geplaatst onder de natuur, in het onderaardsche. Daarom plaatste Dante zijn Lucifer in het middenpunt der aarde.

Op deze wijze is dan voldaan aan een behoefte van den gevoelvollen mensch, die bij een betrekkelijkheid niet wenscht te blijven, en zoo wordt dan in God het Al beschouwd van de schoone zijde, doch niet meer met de zintuigen, niet op zinnelijke wijze, niet door het gezicht of het gehoor, maar door een gevoelvol verlangen naar volmaaktheid.

In godsdienstzin is men boven de betrekkelijke schoonheid uitgekomen, tot de voorstelling van de volstrekte schoonheid.

Het Al, waargenomen met het gevoel, leidt tot een zich gebonden gevoelen aan het Al op de wijze der religie: d. w. z. met eerbied, met angstvalligheid.

Maar de mensch kan niet blijven bij indrukken verkregen door het gemoed. Hij wil meer. Hij wil weten, kennen. Hij is niet tevreden verbonden te zijn met het Al door de zintuigen of door het gevoel. Als hij zich de absolute schóónheid gedacht heeft, wil hij meer. Hij wil zich hét Absolute denken. Hij wil het Al omvatten met zijn geest. Hij wil het be-grijpen.

En zoo komen wij nog op een derde wijze in verbinding met het Al en wel op de wijze van het denken. Het doordenken van het Al leidt tot het zich gebonden wéten met het Al op de wijze der wetenden, op de wijze der wijzen, op de wijze der wijsheid.

Ik heb U thans vliegensvlug drie werkingen van den menschelijken geest ten opzichte van het Al genoemd: in aanschouwen, gevoelen en begrijpen. Deze



Fig. 3.

zijn de hoogste geestesuitingen en voeren ons dan ook op tot de hoogste begrippen, namelijk tot die der schoonheid, verhevenheid en de waarheid. Door aanschouwing, vereering en weetgierigheid, door schoonheidszin, godsdienstzin, en zin voor wijsheid. worden wij gebracht tot aesthetica, religie en philosophie.

U heeft in deze drie begrippen zeker wel die herkend, welke men gewoonlijk in de kunstwereld naar

Plato noemt, die van het schoone, het goede en het ware.

Noch over de wederzijdsche waarde dezer begrippen, noch over hun onderling verband zal ik U hedenavond spreken. Laat ons alleen dit even overwegen, dat de schoonheid, d. w. z. het begrip van het blootelijk aanschouwde Al — het minst geestelijke van de drie moet zijn.

Ik heb U gezegd dat schoonheid, verhevenheid en waarheid drie hoofdbegrippen zijn van de geestesleer.

Wat wil dat zeggen: „van de geestesleer"?

Dat wil zeggen, dat wij, bij deze drie begrippen verwijlende, ons bezighouden met het Al voor zoover dit voor den geest is, zuiver voor den geest.

Wat wil dat zeggen: „Zuiver voor den geest"?

Dat wil zeggen dat alles wat niet voor den geest is, is uitgesloten, of wel, dat wij hier uit zijn boven de nutsgedachte, boven de gedachte van „wat heb ik er aan voor mijn stoffelijke behoeften?" De nutsgedachten, b.v. die van voeding, huisvesting, eigendom enz. behooren hier niet tehuis. Deze zijn verwerkelijkt in onze zeden en in maatschappelijke instellingen, in huisgezin, maatschappij en staat. In de geestesleer zijn we nu boven deze maatschappelijke instellingen uit. Daar gaat het om de waarheid van het Al, onafhankelijk van de nutsgedachte, daar zijn wij op het gebied der geestelijke vrijheid, die verheven is boven het hoogste nutsbegrip d. w. z. die verheven is boven het begrip van „Staat."

(U vindt hierin de verklaring van de woorden van Thorbecke „Kunst is geen regeeringszaak." Zij houden de erkenning in, dat de geestelijke vrijheid die zich aan kunst en schoonheid openbaart, uitgaat boven het

begrip van staat en...... van staatslieden. Thorbecke begreep dat hij, als staatsman, niet bij de kunst kon komen. De kunst is niet te regelen bij staatsvoorschriften. Zij gaat boven elk voorschrift uit !

Bedenk dus wel wat het gezegde van Thorbecke inhoudt. Het wil niet zeggen: ,,De kunst is mij te gering om er mij mede te bemoeien," maar het wil zeggen:



Fig. 4.

,,Ik, als staatsman, mis de macht mij met kunst in te laten. Ik kan niet iets ordenen, regelen en in wetten brengen wat boven mijn wetten uitgaat." Dus: kunst is geen regeeringszaak meer.

Maar daarover niet verder).

De schoonheid werd gevonden bij de zinnelijke waar-

neming van het Al. En daar wij onze zinnelijke waarnemingen ondergaan en deze niet zelf voortbrengen, ondergaan wij ook den invloed van de schoonheid en zijn wij dus passief — lijdelijk tegenover de schoonheid.

Maar de mensch, die de schoonheid heeft waargenomen, wenscht haar te behouden, haar weer te geven, haar voort te brengen en zoo ontstaat in den mensch de zin om het schoone in zijn vluchtigheid te grijpen, het vast te leggen. Deze zin is de kunstzin. Hij wil de schoonheid voortbrengen en heeft dus, in tegenstelling van den schoonheidszin, een handelend, een voortbrengend, een actief karakter.

Kunstzin is bedrijvige schoonheidszin.

Kunst is bedrijvige schoonheid.

Maar er zijn vele kunsten en wij vragen ons af ,,hoe verhouden zich die vele kunsten tot elkaar, en, meer in het bizonder, hoe verhoudt zich de bouwkunst tot de overige?"

Laat ik U de kunsten opnoemen, beginnende met de meest geestelijke, de meest vrije, de meest van stof gescheiden zijnde om te eindigen met de minst geestelijke, de minste vrije, dus met die, welke het minst van stof te scheiden is.

Als de meest vrije der kunsten kennen wij de kunst van het woord: de dichtkunst.

Zij heeft niets anders noodig om zich te uiten dan alleen het woord. De dichter is geheel vrij om weer te geven in de beelden van zijn geest, al wat hem beweegt of aandoet. ,,Het woord des dichters is geest voor den geest."

Minder vrij dan de dichtkunst is de gebarenkunst, de mimiek, die, lang vergeten, thans weer opkomt. Men

denke aan Isidora Duncan, die dat, wat zij wil uitdrukken, verduidelijkt niet door het woord, maar door den rythmus van lichaamsbewegingen. Toch is de gebarenkunst reeds minder geestelijk dan de dichtkunst. Zij komt tot ons langs den weg van het oog. Zij is zinnebeeldig. Zij geeft niet meer zuivere gedachten. Zij geeft te raden, en... hare voorstellingen vragen om uitlegging.



Fig. 5.

Ook de toonkunst, hoewel die tot ons komt langs den weg van het oor, is zinnebeeldig. Zij wekt door melodie en harmonie, door opvolging en samenklank van geluiden, gevoelens in ons, die zelfs niet meer in woorden te vertolken zijn, die niet meer be-grepen kunnen worden, maar die ons hebben te brengen in een stemming, die ons hebben aan te doen.

Dichtkunst, gebarenkunst en toonkunst zijn vrijer en minder aan stof gebonden dan schilderkunst, beeldhouwkunst en bouwkunst.

De schilderkunst gebruikt verf en een te verven oppervlak. De schilder tracht ons op het platte vlak een beeld te geven van dat, wat hij van het Al kan vertolken. Toch heeft hij reeds twee afmetingen noodig om in ons het beeld van de derde afmeting — de diepte — op te wekken.

Maar wat is hij betrekkelijk nog vrij!

Ruimte, massa, kleuren en lijnen kan hij naar eigen verkiezing afbeelden. En de onderwerpen die hij kan schilderen zijn vele. Hij kan van het natuurlijke overgaan op het geestelijke naar eigen willekeur. Hij kan landschappen met luchten en gronden; hij kan stillevens en dieren schilderen, of wel portretten of binnenhuizen of historiestukken, of wel allegorische, mythologische en godsdienstige voorstellingen. En zoo strekt zijn kunst zich uit van het stoffelijke naar het geestelijke zonder beperking.

De beeldhouwkunst is weer beperkter. Zij heeft drie afmetingen noodig om wat uit te drukken. Zij is dus stoffelijker dan de schilderkunst.

De beeldhouwer kan niet uitdrukken wat de schilder kan weergeven. De ruimte-voorstellingen behooren niet meer tot zijn gebied. Maar de aandoeningen, aan welke de mensch blootstaat, kan hij nog weergeven, omdat hij het menschbeeld kan gebruiken om die aandoeningen als beeld in beeld te brengen.

Maar nu de bouwkunst!

Zij is de meest gebondene der kunsten. Zij is de stoffelijkste aller kunsten. Bij haar is alles gebonden aan materie. Zij heeft te voldoen aan menschelijke behoeften, aan nutsvragen. Daarom is er dikwijls gevraagd: „Is de bouwkunst wel een kunst?" Er zijn philosophen geweest, en zelfs zeer groote, die haar niet onder de kunsten rekenden, maar haar indeelden bij de handwerken, omdat zij de begrippen van vergeestelijking en van vrijheid, zoo als zij zich die dachten aan de kunsten, bij de bouwkunst misten.

Is de bouwkunst vrij? Is de bouwkunst een vrije kunst? Is de man vrij, die op bestelling moet werken?

Is de bouwmeester vrij, hij, die geheel afhangt van de mate der geestesgaven van den besteller der bouwwerken? Is de man vrij, die na een opdracht aanvaard te hebben, alle eischen van den besteller moet inwilligen, omdat hij het ontwerp anders niet mag uitvoeren?

Is de man vrij, die bij alles wat hij moet samenstellen, dit moet doen volgens een reeks van bouwverordeningen?



Fig. 6.

Is de man vrij, die bij het ontwerpen van zijn scheppingen, zich steeds rekenschap moet geven of de werklieden, die onder hem zullen werken, wel bekwaam genoeg zijn, om deze of gene constructie uit te voeren?

Voorzeker neen!

En wat blijkt uit die groote mate van onvrijheid?

Er blijkt uit, dat de bouwkunst — juist omdat zij reeds de nutsvraag in zich houdt — op de grens der kunsten staat, dat zij de laatste der kunsten is, als wij die rangschikken naar de vrijheid van geestesuiting.

Het begrip der bouwkunst ligt dan ook van alle kunstbegrippen het dichtst bij de begrippen van huisgezin, maatschappij en staat. De bouwkunst heeft reeds onafscheidelijk aan zich verbonden de maatschappelijke drijfveer; de bouwkunst ligt onder het teeken van het nut.

(Dit heeft den Nederlandschen wetgever in moeilijkheden gebracht toen hij het kunst-onderwijs toch als een regeeringszaak wilde behandelen. De wetgever wist de bouwkunst niet thuis te brengen. Aan de Rijksacademie voor beeldende kunsten wordt de bouwkunst niet onderwezen, omdat zij niet beeldend is, wat dan zeggen wil dat zij de nutsvraag in zich houdt. Daarom deelde hij den bouwkunstenaar in bij de ingenieurs en wil hem opvoeden aan een Technische Hoogeschool. Aan zoo'n school worden de leerlingen onderwezen in: de deels werktuigelijke bedrevenheid van een handwerk of een beroep. (technè). De jonge bouwkunstenaar is op zoo'n school gedeeltelijk misplaatst, omdat zijn geest er onvoldoende gevoed wordt, daar hij — kunstenaar zijnde — ver boven het technische moet leeren uitgaan. Hij is dus te beeldend voor een technische school en te technisch voor een school voor beeldende kunsten. Ziehier de reden, waarom het onderwijs in bouwkunst voor zooverre dit van rijkswege geschiedt, onbevredigende resultaten heeft opgeleverd, van het jaar 1863 af.

Zoudt U meenen, dat als kunst geen regeeringszaak is, als de kunst staat boven dat, waarvan staatslieden begrip hebben, het onderwijs in kunst, indien dit van regeeringswege geregeld wordt, niet de smet der onkunde aan zich zou hebben?)

Maar...... uit dit alles wordt U toch iets duidelijk, te weten: de bizondere plaats die de bouwkunst inneemt.

Denken wij ons het geestesleven als het hoogste leven, denken wij ons schoonheid en kunst, verhevenheid en godsdienst, waarheid en wijsheid uit boven huisgezin, maatschappij en staat, dan vindt U als de minst geestelijke kunst, als de eerste kunst boven het

staatsbegrip, dan vindt U op de grens van staat en kunst: de bouwkunst.

„Waarom is de bouwkunst de minst geestelijke kunst?" vragen wij ons af.

Wij bespraken, dat de schoonheid voortkwam uit de zinnelijke aanschouwing van het Al en vonden dat kunst, schoonheid was van tweeden aanleg. Daar nu bouwkunst de kunst is van insluiten en overdekken door schoone samenstelling, wordt de vraag: wat is er dan in zoo'n werk van schoone samenstelling weer te geven van de schoonheid van het Al?

Fig. 7.

Het antwoord is: in bouwkunstwerken zijn weer te vinden begrippen van ruimte en van massa. Ruimte en daardoor licht, schaduw en kleur massa en daardoor maat, vorm en evenwicht.

Bizonder is daardoor alweer de positie die, onder de beeldende kunstenaars, de bouwkunstenaar inneemt. Elk jong schilder of beeldhouwer wordt steeds verwezen naar de natuur. „Kijk naar de natuur" is de leus, die hem aldoor wordt voorgehouden.

Maar de jonge bouwmeester? Wat kan hij eigenlijk vinden in de natuur, dat hem helpen zou bij zijne samenstellingen? In de natuur kan hij vinden: maatverhoudingen en vormverhoudingen, licht- en schaduw, kleur en evenwicht, doch nooit zoo, dat hij ze onmiddellijk in zijn werk kan toepassen, Alles wat hij ziet in de natuur, moet de bouwkunstenaar geheel omwerken in den geest, om het in zijne scheppingen te gebruiken. Zelfs als de dieren bouwen, leveren zij geen voorbeelden voor iets bruikbaars. Holen en nesten kunnen ons niet tot voorbeeld strekken. Dientengevolge zou de bouwkunst, als zij zich zuiver hield bij de begrippen van ruimte en massa, alleen te begrijpen zijn door ingewijden. En — eigenlijk is ze dat ook. Maar er komt wat bij.

De menschelijke geest heeft bezwaar tegen beperking en zoo heeft elke kunst, als uiting van den menschelijken geest, de neiging om eigen terrein te overschrijden.

De schilderkunst wil dichterlijk zijn en verhalen doen; zoo ontstaan er reeksen van platen zonder tekst, b.v. die tegen de ellende van den oorlog, van Goya of die tegen de dronkenschap, van Hogarth.

De beeldhouwkunst wil schilderachtig zijn; zij gebruikt daarom het relief teneinde binnenhuizen, landschappen en zelfs luchten te kunnen afbeelden.

En de bouwkunst? Nu, die wil beeldhouwen. Zij lijft de beeldhouwkunst in zoover zij kan. Zij begint met kapiteelen aan te brengen en met lijstwerken te versieren en er ontstaat dat, wat ik vroeger wel genoemd heb: bouw-beeldhouwkunst.

Het begrip van bouw-beeldhouwkunst is een middenbegrip tusschen bouw- en beeldhouwkunst. Bouwbeeldhouwkunst is noch eigenlijke bouwkunst noch eigenlijke beeldhouwkunst, maar moet beschouwd

worden als de overschrijding der bouwkunst op het gebied der beeldhouwkunst.

(Ik verzoek U even te denken aan de friesdragende karyatiden van het Erechtheion, die niet anders zijn dan gebouw-beeldhouwde kolommen).

Maar elke lijst, die meer te zien geeft dan een



Fig. 8.

afwaterend profiel en zelfs elk profiel, dat ter wille der schaduwwerking alleen is aangebracht, behoort reeds niet meer tot de zuivere kunst van samenstellen, maar ligt op het terrein der bouw-beeldhouwkunst.

Laat ons vaststellen, dat veel van wat aan een bouwwerk bewonderd wordt, buiten de eigenlijke bouwkunst valt.

Ja, de bouwkunst gaat nog verder. Zij slokt, als zij kan, niet alleen de bouw-beeldhouwkunst, maar de geheele beeldhouwkunst en de geheele schilderkunst op. In de middeneeuwen is dat gedaan. De beeldhouwers versierden alle profielen, de schilders beschilderden de muren en de glazen. Als U voor een middeneeuwsche kathedraal staat, zijt ge vol bewondering. Maar geldt deze wel het bouwwerk? Of zijn het de beeldhouwwerken, de geprofileerde pijlers, de kapiteelen, de versierde lijsten, de gebrandschilderde vensters, die U in bewondering brengen?

U zult misschien de opmerking maken, dat de kerk hoog is en inwendig ruim of donker; en deze opmerkingen betreffen dan min of meer het eigenlijke bouwkundige samenstel.

Want waar het eigenlijk om ging voor den middeneeuwschen kerkbouwmeester, dat was dat niet, wat U geboeid heeft. Waar het om ging, dat was om brandvrije, om steenen overwelvingen te maken over drie of vijf of zeven lange zalen, de zoogenaamde schepen. Van deze zalen moesten de tusschenwanden doorbroken zijn, opdat zij tezamen één ruimte zouden vormen. En om deze samenstelling van b.v. vijf zalen goed te verlichten werd de middenste zaal — het middenschip — hooger opgetrokken dan de zijschepen, en werden in dat hoogteverschil de vensters geplaatst, die het middenschip moesten verlichten.

De bouwkunstige vraag was er een van gewelven en bogen, van steunpunten en steunmuren, van wicht en tegenwicht, van druk en tegendruk tusschen welven, pijlers en muren.

Maar deze bouwkunstige vraag gaat buiten de versiering om. De bouwkunstenaar, die de geschiedenis van zijn kunst kent en begrijpt, deelt de middeleeuwsche kerken niet in naar beelden en beschilderingen,

maar naar het meer of minder geslaagde der gewelfstelsels.

De geheele ontwikkeling van den gothischen stijl is

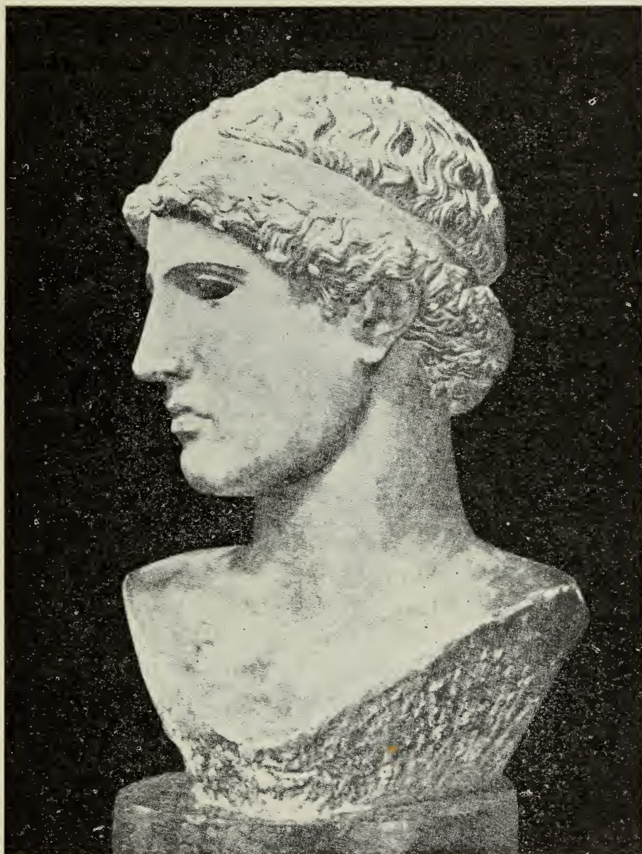


Fig. 9.

die der ontwikkeling van evenwichts-voorwaarden bij toepassing van gewelfsystemen.

Uit het gewelfstelsel ontwikkelt zich de bouwkunstige samenstelling, en het gewelfstelsel zelf is weer een gevolg van de vraag, een lange en breede kerk te verlichten, om de vele bezoekers niet in het duister te zetten.

De ontwikkeling van den gothischen bouwstijl kan bekeken worden uit het oogpunt van een nuttige evenwichtskwestie zonder meer.

Denkt U eens uit een kathedraal alle versieringen weg, dan houdt U het zuiver bouwkunstige over, d. w. z. een ruimte gevormd door onversierde pijlers, die onversierde gewelven dragen; een ruimte die afgesloten wordt door onversierde gevels met onversierde luchtbogen en onversierde steunbeeren. Denkt U zich inwendig geen enkel profiel, dat voor verfraaiing is aangebracht en uitwendig alleen de noodige, maar overigens onversierde, afwaterende lijsten, dan krijgt U een beeld van een zuiver bouwkunstig werk, waar aan bouw-beeldhouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst niet hebben medegewerkt..

En nu vraagt U: „waar zou in zoo'n werk nu de schoonheid zijn te vinden"?

Het antwoord is: in ruimteverhoudingen en massaverhoudingen, in maat en vorm, in licht en schaduw.

Vindt U die verhoudingen dan zoo of ongeveer zoo aan het Al, waarvan het bouwkunstwerk een spiegeling zou geven?

Die maten, vormen en verhoudingen vindt U nergens in het Al, zooals ze daar zijn toegepast. Maar zij zijn een gevolg van onze kennis der evenwichtsverhoudingen, en op ruimte en massa zijn hier toegepast de evenwichtswetten die U overal vindt in het Al, hoewel op andere wijze.

De bouwkunst bootst in haar samenstellingen ner-

gens iets na uit het Al, maar zij gebruikt dezelfde wetten, waaraan het Al is gebonden.

De zuivere bouwkunst is dus de kunst van samenstellen. In het woord samen-stellen ligt de zin van verbinden van het eene met of aan het andere, en reeds dadelijk doet zich bij een samen-stelling de vraag voor: past het eene bij, of past het eene aan het andere, d. w .z. is er een graad van eenheid te vinden tusschen dit eene en dit andere, al zijn ze ook onderling verschillend?

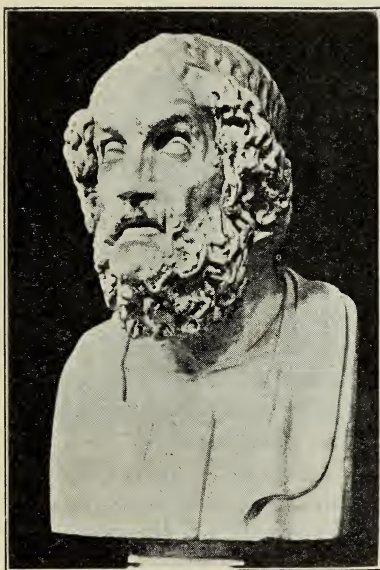


Fig. 10.

En ziehier een vraag van bizondere beteekenis, want: aan de eenheid in de samenstelling van elk bouwwerk, al bestond dit ook slechts uit twee materialen, kan men de geestesgaven van den bouwkunstenaar toetsen. Als er eenheid is in zijn samenstelling, is deze eenheid een uiting van de eenheid van zijn geest, waarin zich spiegelt de eenheid van het Al.

Uit de wijze van samenstelling, uit het min of meer schoone der samenstelling, blijkt of er, en in hoe

verre er, gewerkt is indachtig aan het meer dan enkel constructieve. Uit de wijze van samenstelling blijkt of, en in hoeverre, de bouwmeester uitging boven de gedachte van nuttigheid alleen.

Laat men van de schoone samenstelling, die in bouwkunst beoogd werd, eens de schoonheid weg, waar komt men dan?

Dan komt men bij de samenstelling alleen, d. w. z. bij de samenstelling zonder meer er aan.

„Welke waarde heeft die?" kunnen we vragen.

De samenstelling alleen, zonder dat de schoonheid betracht is, is de samenstelling waarbij uitsluitend aan het nut werd gedacht. Met haar gaan we de kunst uit en komen van den bouwkunstenaar terecht bij den ingenieur. Deze — er is wel eens voorgeslagen het woord ingenieur te vervangen door vernufteling — is de vernuftige vinder van oplossingen voor nuttigheidsvragen.

En...... als wij nu omgekeerd, sprekende van de schoone samenstelling, eens de klem leggen op de schoonheid en de samenstelling verzwijgen, als wij nu eens vragen: wie maakt er, in rechte tegenstelling van den ingenieur, nu aan bouwwerken schoonheid zonder nuttigheid, bij wien komen we dan?

Dan komen wij bij den versierder, bij den decorateur, die zich tegenwoordig sierkunstenaar noemt. Van hem mag gezegd worden, dat hij alles versiert, wat los en vast is.

De bouwkunstenaar staat tusschen deze twee; hij staat tusschen den ingenieur en den decorateur, tusschen den nuttigheidsman en den versierder. Of laat mij liever zeggen: „hij is beiden tegelijk en niet een van beiden."

De bouwkunstenaar heeft aan zich zoowel den kant van den ingenieur als dien van den decorateur, wat

niet wegneemt, dat slechts zelden in een bouwmeester de nuttigheidsman en de versierder in geheel gelijke mate voorkomen. Meestal ligt op een van beide kanten de nadruk.

Maar dat verder daargelaten, want dan zou ik van de bouwkunst komen op den bouwkunstenaar, en dit lag niet in de bedoeling.

Ziedaar nu het verband der bouwkunst — het begrip der bouwkunst — eenigszins vastgesteld.

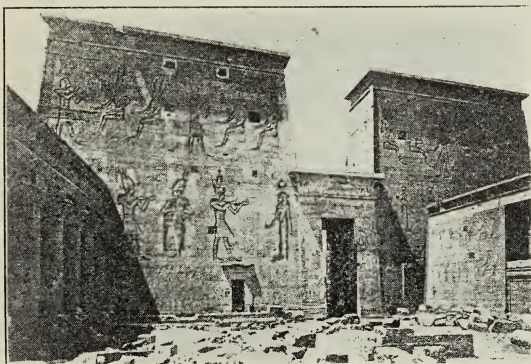


Fig. 11.

Kortelijk herhalende vonden wij de volgende verbanden. De bouwkunst — kunst zijnde — heeft deel aan de schoonheid.

De schoonheid maakt met de verhevenheid en de waarheid de hoogste drie kategorieën uit van den geest.

Deze drie kategorieën gaan boven de nuttigheid uit, waarvan de hoogste begrippen zijn, die van huisgezin, maatschappij en staat.

Daar waar het begrip „staat" overgaat in het be-

grip „schoonheid" vinden wij in de kunsten, als kunst die het meest de nuttigheid dient, die het dichtst staat bij de nuttigheid: de bouwkunst.

De bouwkunst is de kunst van schoone samenstelling.

Zij objectiveert in de bouwwerken begrippen van ruimte en massa.

Zij strekt zich zoo mogelijk over de beeldhouwkunst en de schilderkunst uit, die zij tracht in te lijven.

En ten slotte vonden wij dat in den echten bouwkunstenaar vertegenwoordigd zijn, zoowel de nuttigheidsman als de versierder — zoowel de ingenieur als de decorateur.

II.

Nu wij het begrip der bouwkunst eenigszins bepaald hebben onder onze andere begrippen, laat ons thans eens zien, wat het wezen der bouwkunst eigenlijk is.

Als de bouwkunst de kunst is van schoone samenstelling en als de schoonheid is een brug tusschen subject en object, tusschen wat in ons is en wat buiten ons is, tusschen ons en het Al, laat ons dan eens zien in hoeverre ons eigen geestesleven is weer te vinden in de kunst, in hoeverre ons eigen geestesleven — laat ik zeggen — over die brug der schoonheid heen en weer wandelt.

Ons geestesleven staat in het teeken der ontwikkeling.

Wat is ontwikkeling?

Zit in het woord ontwikkeling, alleen ontvouwing, ontplooiing, blootlegging? Of zit er meer in?

Ja, er zit meer in. Het voorvoegsel „ont" beduidt hier „weg" in den zin van „wegnemen." Ont-wikkeling is dus: wikkels wegnemen.

Waarvan?

Van iets dat in-ge-wikkeld is.

En wat beteekent dan ,,ingewikkeld"? Wat zijn ,,wikkels?" Wikkels zijn windingen, draaiingen. Iets dat ingewikkeld is, is niet ingerold, maar bij wikkelen denken wij aan een samengestelde ronddraaiende — min of meer verwarring veroorzakende beweging.

En als ik nu spreek van ontwikkeling wat is dan het ingewikkelde?

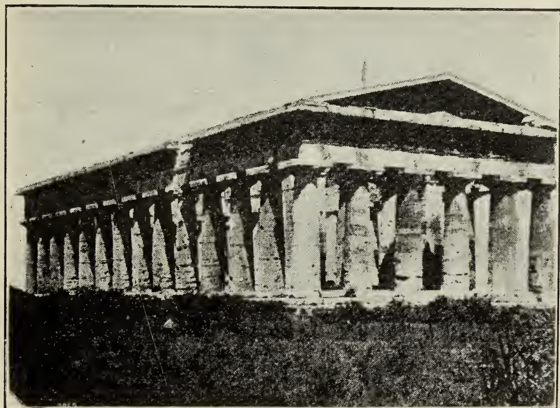


Fig. 12.

Wat is dat dan, wat zoo goed schijnt ingepakt te zijn, zoo vast omgeven door wikkels, dat er altijd ontwikkeling, steeds maar ontwikkeling noodig is?

't Oude liedje: Het begrip van het Al: de Waarheid.

Ontwikkeling is verfijning van den geest; ontwikkeling gaat van het grove naar het fijne, van het algemeene naar het bizondere, van de menigte naar den individu.

Maar het fijne, het bizondere, het individueele, het

ontwikkelde is teer, het kan geen standhouden, het voldoet niet en strijdt met het grovere, dat telkens weer verfijnd moet worden. Er blijkt meer onontwikkeld dan ontwikkeld te zijn. Er blijft steeds reden over voor nieuwe ontwikkeling.

De gang der ontwikkeling spiegelt zich in elk kunstvak en in elk tijdperk.

Nemen wij voor onze beschouwing van hedenavond de bouwkunst en bezien wij even de versiering en de samenstelling uit het oogpunt der ontwikkeling.

Eerst de versiering!

Zij, die de natuur van een nieuw gezichtspunt gaan waarnemen, zien haar aan als nog onontwikkelden. Hun waarneming is grof, hun onderscheidingsvermogen gering, zij zijn onbedreven de verschillen, die zij zien, juist weer te geven (onontwikkeld).

Maar allengs komen zij tot juiste onderscheiding, en komt het vermogen de verschillen juist tegen elkaar te zetten. De versierder kan wat hij wil (ontwikkeld).

Doch de menschelijke geest gaat steeds verder en daarom volgt op dat tijdperk er een van verfijning, d. w. z. de versierders zouden meer willen weergeven, dan zij zien in de natuur. Zij zouden de natuur willen verbeteren. Zij zien de betrekkelijke volmaaktheid in de natuur van hun gezichtspunt uit. Zij gaan in hun geest zoeken naar een verbeterde natuur (vergeestelijkt).

En als hun werk hoe langer hoe meer van de natuur afwijkt, komt er een tijd, dat de schoonheid van dat werk zoo sterk vermindert, dat de versierder overtroffen wordt door hen, die komen met andere, met nieuwere, inzichten en met een nieuweren kijk op de natuur.

Dit wat de versiering betreft. En nu bij de samenstelling? Daar doet zich een dergelijk verschijnsel voor. De samenstelling is eerst plomp. Veel materiaal wordt gebruikt om slechts weinig er mede te bereiken. Daarna komt een tijdperk, waarin men bereikt, wat men zoekt. Daarna een waarin men te veel eischen

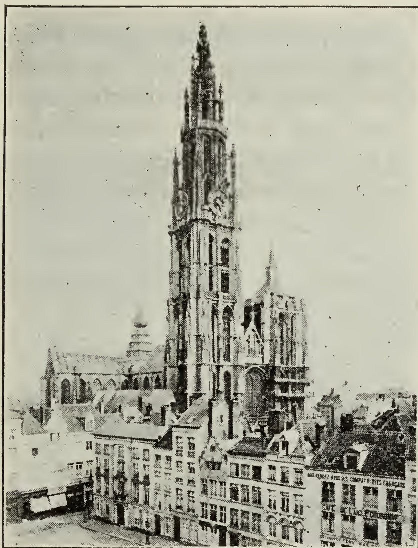


Fig. 13.

stelt aan te weinig materiaal, waarin men te veel wil bereiken.

Neem om dit te toetsen de middeneeuwsche kerken. De kerk uit de *elfde* eeuw is zwaar. Veel materiaal wordt gebruikt aan dikke muren en aan dikke gewelven, die geslagen worden over slechts geringe spanningen. De kerk heeft kleine venster- en deuropeningen, en daarom is ze donker en somber.

Neem dan de dertiende-eeuwsche kerk. Deze is veel lichter, zoowel in de beteekenis van lichter geconstrueerd, als in die van beter verlicht. Het materiaal is beter verdeeld, druk en tegendruk der gewelven zijn grondiger doordacht. Voldoende lichtopeningen zijn aangebracht.

En de vijftiende-eeuwsche kerk is te licht geconstrueerd, zoo zelfs, dat vele gewelven zijn ingestort. De zeer groote lichtopeningen werden verdeeld door zoo dunne steenen traceeringen, dat deze vaak tot voortdurend herstel aanleiding gaven, reden waarom men later vele vensters dichtgemetseld heeft. De torens zijn zoo hoog ontworpen, dat ze zeer zelden gereed kwamen. Het beeldhouwwerk is zoo teer, dat het te sterk is blootgesteld aan verwering. Ik herinner aan het verschijnsel, dat men in Keulen „der Fluch vom Dom" noemt, te weten: dat ze steeds in restauratie moet zijn.

Op zulk een verfijning moet weer een nieuw tijdperk met nieuwe grovere vormen volgen, welke vormen weer op hunne beurt zullen leiden naar een nieuwe oververfijndheid.

Zoöals het met de kunstvakken gaat, gaat het met de beschavingsperioden. Telkens ont-wikkeling van een andere wikkel; telkens bestudeering van een ander gezichtspunt uit.

Elke periode die naar ontwikkeling streeft, tracht op hare wijze er achter te komen. Waar achter? Achter de wikkels. Met welk doel? Wel, met het doel de kern van het ingewikkelde, de kern van het Al: „de Waarheid" te vinden.

Elke beschavingsperiode pakt een wikkel beet en begint te ont-wikkelen.

De oude Aziaten (Egyptenaren, Assyriërs, Baby-

loniërs en Perzen) hebben dat gedaan; de Grieken hebben 't gedaan; de Christenen hebben 't gedaan.

Wat was er vóór zulk een ontwikkelingsperiode?

Een minder ontwikkelde.

En als zoo'n ont-wikkelingsperiode bereikt is, wat vindt men dan?

Nieuwe wikkels.

Nemen wij eens de Egyptenaren en de Egyptische kunst.

De Egyptenaren zochten naar het eeuwig-blijvende

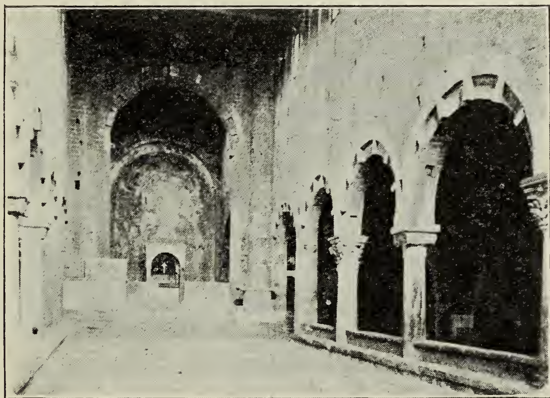


Fig. 14.

in het Al langs den weg der wiskunde en der sterrekunde. Hunne beschouwingen leerden hen aan het bovenaardsche, aan zon, maan en sterren het begrip hechten van het altijd durende, van het eeuwige. Zij vatten de windselen van dien kant. Voor hen was het terugkeerende het eeuwige. En wat ontstond er? Een zóó sterk begrip van een eeuwig leven na het aardsche, dat Herodotus kon vertellen dat de Egyptenaar

zijn woonhuis beschouwde als het tijdelijk verblijf en zijn graf als het eeuwige. In Egypte kon een priesterdom, bekleed met onbegrensde macht, zich staande houden door het te doen voorkomen, alsof zij er achter waren, achter de mysterie, achter het verborgene, achter dat, wat zoo moeilijk te ontwikkelen is.

En hoe is het onontwikkelde uit te drukken op de wijze als of het ontwikkeld ware? Hoe is het onbegrepen, het raadselachtige in kunst voor te stellen, alsof men het begreep?

Niet anders dan door een beeld, dat het raadsel inhoudt hoewel het dit schijnt bloot te leggen; niet anders dan door het zinnebeeld. De Egyptenaren zijn nooit boven het zinnebeeldige uitgekomen; zij zijn nooit gekomen tot het vrije denken. Daarom bleef de Egyptische kunst bij haar ontwikkeling staan onder het teeken van het symbool. Zij kwam niet verder dan tot het weergeven in zinnebeeldige voorstelling van wat hun makers vervulde, te weten. het vreemde, onbegrepene aan het terugkeerende.

En de Grieken?

Deze keken niet meer naar zon, maan en sterren alleen. Zij philosopheerden ook over het aardsche, over de natuur. Hunne goden waren vergeestelijkte natuurkrachten. De Goden werd door hen vermenschelijkt, de mensch vergoddelijkt.

Hunne priesters vormden geen afgesloten klasse, maar dienden vaak tijdelijk als priester, om later terug te keeren uit het priesterlijke leven in het burgerlijke.

Groote tempels hadden zij niet noodig. De cella was zeer klein vergeleken bij de geheimzinnige hallen der onder priestermacht staande Egyptenaren.

Deze laatsten hadden als hoofd van den staat een

koning, bekleed met mysterieus gezag, omdat hij de zoon van God heette te zijn.

De Grieken daarentegen kenden minder het koningschap dan de volksregeering. Het erfelijke koningschap werd bij hen vervangen door dat van een gekozen koning die regeeren mocht gedurende een bepaald aantal jaren. Zulks zou in Egypte ondenkbaar zijn ge-

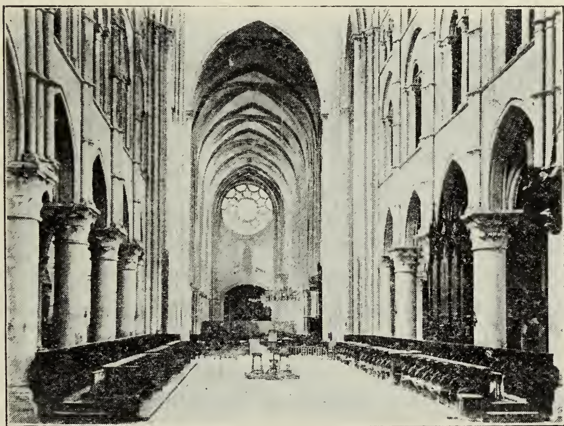


Fig. 15.

weest. Later werd het koningschap geheel afgeschaft. U herinnert zich dat Pericles, die het hoogtepunt der Grieksche ontwikkeling vertegenwoordigt, geen koning was, doch een krijgsman, redenaar en staatsdienaar.

De Egyptenaren legden het zwaartepunt in het leven na het aardsche leven; de Grieken kenden na het aardsche leven alleen een verblijf in het duistere schimmenrijk van Hades. Voor de Grieken met hun zinnelijke liefde voor de natuur was het aardsche leven, hèt leven. Bij hen begon het vrije denken over geest en natuur.

Zij begrepen het verband van het geestelijke en het natuurlijke. Daarom is, in tegenstelling van de Egyptische kunst, de Grieksche die der verschijning van den geest in het natuurlijke, van den geest in de vormen, in voorbeeldige vormen. De Grieksche kunst staat in het teeken van het geestelijke èn het natuurlijke, als de klassieke of voorbeeldige en de plastieke of welgevormde.

En nu de Christelijke kunst.

Ik behoef U van de Christelijke kunst niet te vertellen, dat zij niet geheimzinnig wil zijn als de Egyptische, noch dat ze alleen getuigen wil van natuurliefde als de Grieksche.

Symbool en natuur mag er in de Christelijke kunst aanwezig zijn, haar zwaartepunt ligt elders. Boven het zinnebeeld uit en boven het zinnelijke uit tracht de Christelijke ontwikkeling het Al te bezien van den kant der bovennatuurlijkheid, van de geestelijkheid. ,,God is geest" staat er geschreven. ,,Hier beneden is het niet" zegt de Christen. Geen wonder, dat dan ook de eerste eeuwen van het Christendom tot aan de zevende en achtste eeuw toe, bleven zonder eigenlijke Christelijke kunst. Wie zal in voorstellingen voor de zinnen getuigen van dat, wat alleen is voor den geest?

Maar genoeg hiervan.

Ik wenschte U slechts even te herinneren aan drie ontwikkelingsperioden van den menschelijken geest, aan het wegslaan van drie wikkels.

Ontwikkeling van het natuurlijke, doch die niet boven het natuurlijke uitkwam, leidde tot het zinnebeeld en de zinnebeeldige kunst; ontwikkeling van het natuurlijke èn geestelijke leidde tot de kunst van het voorbeeldige en welgevormde; ontwikkeling van het bovennatuurlijke tot een kunst van vergeestelijking

boven den vorm uit in een streven opwaarts, zuiver opwaarts.

Tegen één ding moet ik waarschuwen, en wel tegen historiseeren. Historiseeren wil zeggen één tijdperk zien onder één licht. Wie dat doet moet falen in waardeering van kunstwerken en kunst.

Zij die over het wezen der bouwkunst nadenken, mogen allerminst het wezen der bouwkunst beschou-



Fig. 16.

wen uit een éénzijdig gezichtspunt, maar moeten het bezien in het licht der eeuwigheid.

De Egyptenaren waren niet uitsluitend zinnebeeldig; bij de Grieken was niet altijd harmonie tusschen natuur en geest; en de Christenen zijn niet uitsluitend bovennatuurlijk. Steeds spelen die begrippen door elkaar bij de ontwikkeling. Zoo is er b.v. een bovennatuurlijke kant aan de zinnebeelden. Er is een natuurlijke kant aan het bovennatuurlijke. Er is een zinnebeeldige kant aan de natuur.

Historiseeren mag men niet.

En toch wordt dit zooveel gedaan. Waarom?

Omdat het zooveel gemakkelijker is historiseerend uit elkaar te houden, dan de eenheid van het wezen te begrijpen.

Ook onze voordrachten-commissie zal historiseeren. Ieder der volgende avonden zal aan een bepaald tijdperk gewijd zijn. Ik verzoek U wel te overwegen, dat er op die avonden alleen verteld zal worden, waar de accenten van een kunsttijdperk liggen. Meer is op één avond niet te doen. Alle stroomingen van een tijdperk te bespreken, en U te laten zien, hoe elke strooming vol is van tegenstroomingen, gaat niet op één avond.

Doch als U goed gaat begrijpen, als U niet historiseert, zult U alles zien voortvloeien en alles zien in overgang. Egyptische, Grieksche en Christelijke kunst zijn niet gescheiden, doch vloeien steeds in elkaar over.

Er zijn geen tusschenwanden in de kunstgeschiedenis; er zijn geen tusschenschotten, die de tijdperken uiteen houden.

Telkens houdt een volgend tijdperk het vorige geestelijk in zich en telkens was in een vroeger tijdperk het volgende reeds aanwezig, maar onontwikkeld, ingewikkeld, laat mij zeggen impliciet.

Iemand die niet historiseert kent ook geen begin — geen bloei —, geen eindperioden in kunst. Hij ziet niets dan ontwikkeling, steeds ontwikkeling en niets anders.

Hij ziet den menschelijken geest zoeken, vinden en ontevreden zijn, omdat hij niet meer heeft gevonden.

Hij ziet den menschelijken geest nastreven, bereiken en overschrijden.

Hij ziet de kunstenaars studeeren, vaardigheid verkrijgen, en zich verfijnen, zich vergeestelijken.

Hij ziet ze werken eerst moeizaam, dan vlot, dan volgens overlevering en met behoudzucht, behoudzucht, die weer omvergeworpen wordt in een volgend tijdperk.

Als men dat nu wil, kan met het zoekende tijdperk het begintijdperk noemen en het vindende tijdperk het

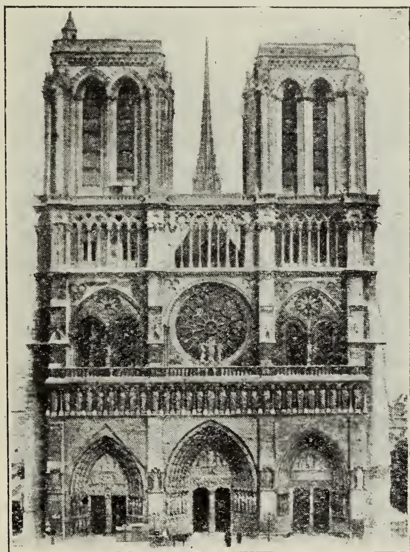


Fig. 17.

bloeitijdperk en het verliezende, overschrijdende tijdperk, het verval- of eindtijdperk.

Echter met dien verstande, dat het begintijdperk uitwerkt, wat er in een vorig tijdperk reeds was opgesloten, dus dat er niet in begint, wat er in heet te beginnen, terwijl een eindtijdperk de vragen stelt voor

een volgend, dus dat er niet in eindigt wat er in heet te eindigen. Alles verandert in den menschelijken geest; soms schijnt er in dien geest een poos wat te rusten; soms is de ontwikkeling onzichtbaar, verborgen, latent en wordt ze eerst zichtbaar in een volgend tijdperk; maar beginnen en eindigen doet ze niet.

Er zijn verschillen van sterkte en verschillen van hoogte waar te nemen. Er zijn hoogte- en laagtepunten, maar afgebroken en op nieuw begonnen is de ontwikkeling nooit.

En nu doet zich iets eigenaardigs voor. Juist omdat de ontwikkeling nooit eindigt, zijn er geen vaste mijlpalen en verbeeldt ieder tijdperk van ontwikkeling — dus kortweg ieder tijdperk — zich een bizonder belangrijk tijdperk te zijn. (Sprak men niet 20 jaren geleden van de „beschaafde" negentiende eeuw?)

Er is altijd analogie, d. w. z. gelijksoortigheid van rede, gelijksoortigheid van begrip, tusschen verschillende tijdperken, want het Al stelt telkens op andere wijze...... hetzelfde. Daar is het Al het Al voor.

En juist omdat er steeds analogie is waar te nemen met één of andere bloeiperiode, gaat ieder tijdperk trotsch op die overeenkomst.

Ik kan nu de waarden: zoeken, vinden en verliezen of: nastreven, bereiken en overschrijden of: studeeren, vaardigheid verkrijgen en aan overlevering vasthouden of: moeizaam werken, vlot werken en gekunsteld werken, vervangen door: onontwikkeld zijn, ontwikkeld zijn, vergeestelijkt zijn, doch dan altijd met dit voorbehoud, dat nooit een der kunsttijdperken het karakter der beide andere geheel uitsluit.

Verbeeld U niet, dat in een bloeitijdperk waarin dus „bereikt" is, waarin de vaardigheid is verkregen,

en het werk vlot gaat, verbeeld U niet, dat in zoo'n tijdperk niet gezocht, niet moeizaam gestudeerd, niet reeds overschreden en vergeestelijkt wordt.

Aangezien de bouwstijlen en kunsttijdperken besproken worden op de volgende Zaterdagavonden zal ik daarover niet langer uitwijden.

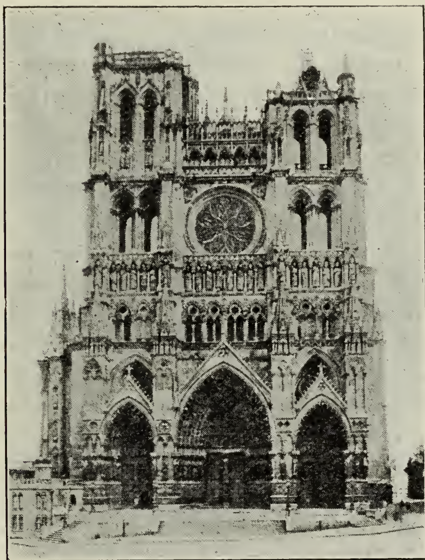


Fig. 18.

Maar één vraag wordt allicht door U gedaan en wel deze: In welk tijdperk zijn we thans?

Als antwoord kan dit dienen. De Christelijke kunst heeft nog niet opgehouden zich te ontwikkelen. Na een tijdperk van algemeene verinnerlijking — dat der Gothiek — ging ze over in een van bizondere verinnerlijking.

Steeds zijn we nog in een overontwikkelde versieringsperiode, steeds in een tijd van verfijnde samenstelling.

Na de middeneeuwen kwam de Renaissance-kunt, daarna de Barokkunst of de Jezuieten-kunst, daarna de Rococco. Na de Rococco kwam de vernieuwde Romeinsche kunst of de Empirestijl. Daarna de Restauratie met een vernieuwden Griekschen stijl. Toen verscheen de vernieuwde Gothiek en de vernieuwde Renaissance. Daarna de vernieuwde Barok en de vernieuwde Rococco stijl. Tegelijk met deze laatste vier zocht men naar den IJzerstijl, die volgens sommigen er nog niet is, omdat de IJzerstijl nog niet op eenzijdige wijze de andere stijlen heeft verdrongen. En nu dus de IJzerstijl niet recht gelukken wil, wordt ons voorspeld een stijl, waarin onze nieuwe bouwmaterialen, zooals houtcement, torgament, cementmastiek enz. hun toepassing zullen vinden. En ik heb reeds gehoord, dat voor het jaar 2000 verwacht wordt een zoogenaamde ijzercementstijl, waarin de bouwwerken geen enkele naad zullen vertoonen en die daarom reeds gedoopt is met den naam van „de naadlooze stijl". Men is reeds bezig de gedachten te koesteren, dat de bouwkunst toch eigenlijk de nuttigheid bedoelt, dat een bouwwerk er toch eigenlijk toe dient om op naadlooze wijze bacillen buiten te sluiten en men helt er toe over de bouwkunst te gebruiken tot bacillenbestrijding om zoodoende de volksgezondheid te bevorderen !

En als de bouwkunst dan geheel mocht gekomen zijn onder het accent der nuttigheid, dan zal ze weer langzamerhand daar boven uitkomen; daar kunt U verzekerd van zijn.

Maar... uit de reeks stijlen der laatste vier eeuwen die ik U opnoemde, blijkt de vergeestelijking der

bouwkunst, blijkt dat verschillende tijdperken elkaar snel opvolgen, en dat het persoonlijke, het individueele steeds meer op den voorgrond komt, waaruit weer blijkt een overontwikkeldheid en verfijndheid, die anders is dan vroegere tijdperken.

Steeds trachten wij op elke wijze naar vergeestelijking. Constructief zoeken wij steeds naar grootere overdekkingen op kleinere steunpunten. Onze ijzer- en ijzercementconstructies bewijzen dit.

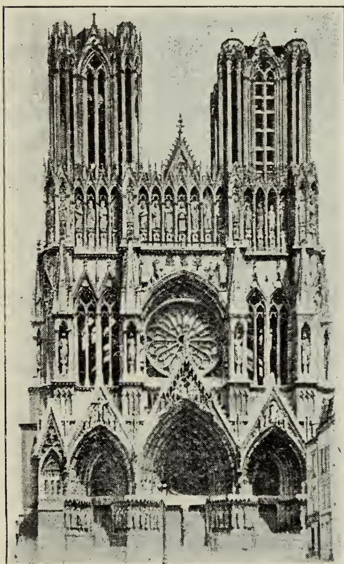


Fig. 19.

Steeds trachten wij ook naar verinnerlijking in de versiering. Kijk er de figuren aan het Beursgebouw op het Damrak maar op aan en U zult daar zien zeer bizondere pogingen van verinnerlijking van vele kunstenaars, elk van den andere zoo veel verschillend, als dit in geen ander tijdperk te vinden is. Ik bedoel de reliefs van den beeldhouwer Zijl boven den hoofdingang, de tegelversiering van Toorop in het voorportaal, de gekleurde vensters van Der Kinderen enzoovoorts.

Als nu aan de kunstwerken, in ons geval aan de bouwkunstwerken, de ontwikkeling te zien is van den menschelijken geest, en als zich in die ontwikkeling

spiegelt het begrip, dat de menschen hebben van het Al, welke waarde hebben dan de bouwwerken?

Zij hebben de waarde van momenten, zij zijn alle momenten in de kunst, momenten als verschijnselen die zich stellen in de vergankelijkheid. De bouwwerken zijn de vergankelijke vormen waarvan de inhoud is de veranderlijke geest. Zij getuigen van de eindelooze wisseling der wijze waarop in den menschelijken geest zich spiegelt: de geest van het Al.

„Kan er dan nooit een bouwkunst komen, waarvan de vormen zullen blijven?" „Zal er dan nooit een volmaakte bouwkunst komen?" Zou men kunnen vragen.

En het antwoord kan luiden: Een volmaakte bouwkunst zou kunnen komen, zoodra het Al door den menschelijken geest ont-wikkeld zou zijn.

Maar genoeg hierover.

Wat is dus eigenlijk het wezen der bouwkunst? Juist dit, dat in bouwkunst gezocht wordt naar de volmaakte schoonheid, die niet bereikt wordt en die nooit te bereiken is; juist dit, dat de altijd doorgaande ontwikkeling van den geest zich uit aan de stof op aldoor andere wijze; juist dit, dat geen enkel bouwkunstwerk h e t bouwkunstwerk is of kan zijn, maar dat ze alle, hoe zwak en hoe machtig ook, behooren tot de bouwkunst, dat ze alle een kant laten zien van de wijze, waarop de schoonheid in bouwkunst te benaderen is, dat mijne hoorders, dat is het wezen der bouwkunst.

Wie dit begrijpt zal nooit meer spreken van een volmaakt bouwwerk. Hij weet, dat het volmaakte zich stelt aan het onvolmaakte, dat alles volmaakt is met mate, ,d. w. z. onvolmaakt met mate. Hij weet, dat het wezen der bouwkunst is, in stoffelijke vormen te getuigen van een inhoud, die geestelijk is. Want de bouwkunstwerken getuigen als objecten, van wat er sub-

jectief omging in den bouwmeester, die één van de Uwen is. Een bouwwerk is geobjectiveerde subjectiviteit; een bouwwerk is waarneembare gedachte.

Zóó spiegelt zich in het wezen der bouwkunst: het Wezen; dat wil zeggen het wezen van het Al, dat juist omdat het is het wezen van het Al — ook is Uw wezen en mijn wezen en ons aller wezen. En mocht



Fig. 20.

ik U dit hedenavond eenigszins tot begrip gebracht hebben, dan zult U van nu af bouwwerken misschien anders aanzien dan tot nu toe, dan zult U er misschien de spiegeling in terug vinden van eigen gedachten, van eigen wezen.

Het wezen der bouwkunst is deel van het wezen der kunst, en het wezen der kunst is het werkzame deel der

schoonheid, en de schoonheid is deel van het geestesleven, en het geestesleven verbindt het subjectieve met het objectieve, verbindt de denkbaarheden met de waarneembaarheden, verbindt den mensch met het Al.

Daarom heeft Schiller kunnen zeggen:

Der Künste heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der grossen Harmonie. [1]

III.

Ik zal U nu, aan een kleine reeks van plaatjes, het gesprokene verduidelijken en heb mijn voorbeelden gekozen zoowel uit de schilder- en beeldhouwkunst als uit de bouwkunst, omdat de gedachtengang, dien ik gevolgd heb, in elke kunst — ook in de letterkunde en in de muziek — is weer te vinden.

Om U nu het moment-zijn der kunstwerken tot helderheid te brengen, zal ik telkens een drietal voorbeelden laten zien van gelijksoortige onderwerpen en wel zóó, dat U het onontwikkeld zijn, het ontwikkeld zijn en het vergeestelijkt zijn er in kunt waarnemen.

Maar voor ik daarmede begin, vertoon ik U eerst een viertal plaatjes betreffende de bouwbeeldhouwkunst (Fig. 1, 2, 3 en 4) en laat aan deze zien, hoe tusschen bouwwerken en beeldhouwwerken de bouwbeeldhouwwerken den overgang vormen.

Eerst ziet U een deurbekroning van een kerk te Aulnay in Frankrijk (Fig. 1). Het zal U duidelijk zijn, dat we hier hebben een werk van bouw-beeldhouwkunst, als U let op de wijze waarop de figuren zijn

---

[1]) Zie pag. 62.

aangebracht op de wigvormige welfsteenen van den boog. Hier schikte de beeldhouwer zich geheel naar den bouwmeester. Het beeldhouwwerk is niets anders dan de versiering van een zuiver constructief gedeelte van het bouwwerk. Op elken welfsteen is een figuur gehakt; alle figuren zijn straalsgewijs gerangschikt om één middenpunt.

Het tweede voorbeeld is te zien aan een portaal van de kathedraal van Chartres (Fig. 2). U ziet daar een

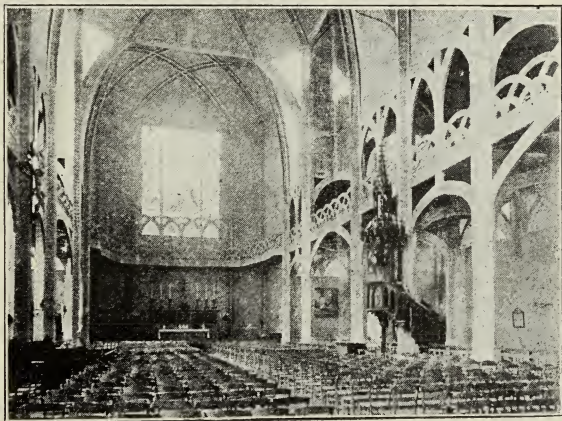


Fig. 21.

meer gevorderd bouw-beeldhouwwerk. De profielen van den pijler zijn geen zuivere ronde staven meer, maar men heeft van de rondstaven figuren gemaakt van heiligen. Ik verzoek U er op te letten, dat de figuren niet tegen de rondstaven zijn aangebracht, maar dat de rondstaaf vervangen is door een beeld, dat in zijn slanken vorm aan een geprofieerde rondstaaf doet denken. Nu is dit voorbeeld reeds dadelijk geheel verschillend van het vorige, want als U de naden

in de rondstaven zoudt kunnen zien, dat zoudt U bemerken, hoe de beelden niet meer gehakt zijn aan den gevel, maar waarschijnlijk gemaakt zijn in de keet van den beeldhouwer en toen zij gereed waren, tusschen het muurwerk zijn ingezet, om den indruk te geven, alsof zij één geheel uitmaken met de rondstaven, waaruit zij zich ontwikkelen.

Terwijl te Aulnay het beeldhouwwerk gemaakt werd aan het bouwwerk zelf, is het te Chartres later in het bouwwerk ingezet. U begrijpt dat dit reeds niet meer is het eigenlijke bouwbeeldhouwwerk, hoewel het er nog den schijn van heeft.

Een derde voorbeeld vindt U aan de hoofdkerk van Straatsburg (Fig. 3). U ziet, hoe daar losse beelden geplaatst zijn in nissen en begrijpt daaruit, dat men hier reeds over het eigenlijke bouwbeeldhouwwerk heen is en dat wij hier een voorbeeld hebben van zuiver beeldhouwwerk, aangebracht tot versiering van een van nissen voorzien gevelvlak.

Ik zou met de drie voorbeelden kunnen volstaan om U den overgang van bouwbeeldhouwwerken tot beeldhouwwerken tot begrip te brengen. Echter wil ik er een vierde voorbeeld aan toe voegen. Aan een der portalen te Straatsburg (Fig. 4) is een figuur aangebracht, dat het zegevierende Christendom verbeeldt, voorgesteld door een gekroonde vrouwenfiguur, die met de eene hand de vaan der overwinning vasthoudt en met de andere den kelk. Dit beeld is niet meer in een nis geplaatst, maar staat vrij tegen het gevelvlak van de kerk. Het rust om een voetstuk en heeft een steenen afdekking boven zich. Zoowel voetstuk als afdekking steken buiten het gevelvlak uit, laat ik zeggen: hangen aan het gevelvlak. Hoewel dit een beroemd gothisch beeldhouwwerk is, waarvan ik de groote hoedanigheden niet verder zal bespreken, zoo

zult u toch onmiddellijk bemerken, dat de plaatsing van het beeld ten opzichte van het gevelvlak geen organische is; ik bedoel, dat het beeld met het eigenlijke bouwwerk constructief niets meer heeft uit te staan. Als ik U er nu verder op wijs, hoe het beeld met ijzeren haken is opgehangen aan den muur en hoe de staf, waaraan de vaan is opgehangen, door steenen dwarsstukken is verbonden met het beeld, om de breekbaarheid van dien dunnen staf te verminderen, dan beseft U, hoe bij dit voorbeeld de eigenlijke bouw-beeldhouwkunst geheel is overschreden en U hier een geval ziet van beeldhouwwerk, dat reeds vele hulpmiddelen noodig heeft, om het gemis aan logisch verband met het bouwwerk te vergoelijken.

Ik acht hiermede voldoende toegelicht het verschil tusschen bouw-beeldhouwwerk en beeldhouwwerk en zal nu laten zien aan eenige drievouden van voorbeelden, wat ik bedoel met onontwikkelde, ontwikkelde en vergeestelijkte kunst.



Ik zal U drie voorbeelden geven van verfijning door natuurstudie, en wel drie tronende madonnabeelden, gemaakt door Italiaansche schilders; door Cimabüe (Fig. 5), door Botticelli (Fig. 6) en door Rafael (Fig. 7).

Op fig. 5 is Maria voorgesteld, zittend op een zetel, die door engelen gedragen wordt. De achtergrond is een effen goudgrond. Hoewel het hoofd van Maria ter zijde gebogen is, ziet zij het Christenkind niet in de oogen. Maria en Jezus kijken beiden naar den toeschouwer. Beide figuren zijn gemaakt zonder diepgaande natuurstudie. De hoofddoek is Maria als op het hoofd geplakt, de plooien der kleeren zijn niet bestudeerd; die van den schoot zijn in horizontale lijnen, die van den mantel en van het onderkleed in verti-

kale lijnen geschilderd, om afwisseling te verkrijgen. De houding van Maria's rechterhand is zonder beteekenis. Het Christuskind heeft niets kinderlijks; het lijkt op een klein oud-mannetje.

Vergelijken we hiermede de Madonna van Botticelli, dan valt het op, hoe als achtergrond lucht en boomen zijn te zien, hoewel die nog omsloten worden door een boog staande op kolommen. Jezus en Maria zien elkaar aan. De innigheid van een moeder met haar kind is in beeld gebracht. Let ook eens op den kop van Maria; dat is geen kop meer die volgens overgeleverd voorschrift is geschilderd. Hier is naar de natuur gestudeerd. Die oogen, dat korte, ietwat wippende, neusje, dien mond hebben wij meer gezien. Vergelijkt men nu de plooien van schoot en mantel en die van den hoofddoek van fig. 6 met die van fig. 7, dan is de vooruitgang in natuurstudie duidelijk te bemerken. Opmerking verdient, dat Jezus in luiers gewikkeld is.

En nu de Madonna van Rafaël. Die zit in een landschap, waaraan niets meer aan een bouwkunstige omlijsting herinnert, op een verhevenheid van zoden. Een kop, zooals van deze Maria heeft U nooit gezien; die oogen, die neus, die mond komen in de natuur niet voor. Evenmin keek ooit een kind van een paar jaren met zulk een verheerlijkende blik naar een speelgenootje, als de kleine Johannes de Dooper naar Jezus kijkt. Let ook op den klassieken beeldenstand van het Jezuskind, met het rechterbeen als „standbein" het linker als „spielbein."

Waar Cimabue nog niet aan de natuur toe was, en Botticelli de natuur bereikte, is Rafaël reeds over de natuur heen.

Ziehier dus drie voorbeelden van werken met onontwikkelde-, ontwikkelde- en overontwikkelde- of vergeestelijkende natuurstudie.

Nu dient U te begrijpen de betrekkelijkheid dier indeeling. Want ik kan de Madonna van Cimabue ook beschouwen als een vergeestelijkt werk en daarentegen die van Rafael als onontwikkeld.

Ik zou een reeks kunnen samenstellen als volgt: eerst een madonna uit een der katakomben in Rome uit de 4e eeuw, dan een byzantijnsche madonna uit de 8e eeuw en ten laatste die van Cimabue uit de 13e eeuw en U zoudt dan zien, hoe deze laatste schilderij ook kan beschouwd worden te zijn het eind van een reeks schilderwerken.

Omgekeerd kon ik op de madonna van Rafaël laten volgen een madonna uit den baroktijd en een uit den rococotijd en U zoudt dan zien, hoe Rafaël's madonna geen eindpunt is, maar het begin eener reeks van gekunstelde Mariabeelden.

Kort en goed. Ik liet U aan Fig. 5, 6 en 7 drie voorbeelden zien van onontwikkeld, ontwikkeld en vergeestelijkt werk, maar U begrijpt dat, als ik dat doen wil, ik elk dezer voorbeelden nemen kan als punt van uitgang of als punt van aankomst van andere reeksen.

Laat ik U nu eens de vergeestelijking toelichten aan beeldhouwwerken en wel aan drie Grieksche ideaalkoppen. Figuur 8 is de kop van een jongeling (brons) uit een vroeg tijdperk; figuur 9 is gemaakt naar een oude kopie van de Athena Lemnia van Phidias, en figuur 10 is de kopie van een Hellenistische Homeruskop.

Wat is in fig. 8 onontwikkeld?

Ten eerste het haar, dat op het achterhoofd vlak tegen den schedel ligt en over het voorhoofd hangt in een rij van bronzen kurkentrekkers. Blijkbaar is het den maker te doen geweest, om schaduwwer-

king te krijgen tusschen het haar en het voorhoofd en heeft hij getracht dat te bereiken, door een reeks haarkrullen als spiralen aan te brengen, hangende onder een om het hoofd gewonden haarvlecht. De uitwerking zal wel niet beantwoord hebben aan zijn verlangen.

Ten tweede de mond, die hard en scherp is en eindigt in misvormde mondhoeken. Om den mond is, van de neusvleugels tot aan de kin, een rondgaande groeve geboetseerd; een mislukte poging om den kop een blijmoedige, een glimlachende uitdrukking te geven.

Ten derde de kin, die rond is en vooruitsteekt, zonder eenige uitdrukking.

Ten vierde het oog, dat scherp, bol en oppervlakkig is geboetseerd, met onzuiveren ooghoek en met breed, niets uitdrukkend bovenooglid, waarboven een scherpe opgelegde rand als wenkbrauw dienst doet.

Laat ons geen verdere details beschouwen, maar de vormen van haar, mond, kin en oog nagaan bij de Athena Lemnia. Ziet hoe dit haar is geboetseerd, hoe los en vol werking het golft langs en onder den hoofdband. Ziet hoe welgevormd mond en mondhoek, kin en oog zijn en U begrijpt, dat ik dezen kop een stuk ontwikkeld beeldhouwwerk kan noemen.

Daarbij dient nog opgemerkt te worden dat wij hier het afbeeldsel eener herhaling voor ons zien, daar het oorspronkelijke beeld verloren ging. Dit laatste moet veel fijner en gevoeliger geweest zijn. (Als oogbol was een edelsteen of een stuk edelmetaal aangebracht dat verloren is gegaan).

En nu de Homeruskop. Deze stamt uit de laat-Grieksche, de zoogenaamde Hellenistische periode. Ook hier is om het haar een band gewikkeld, doch de lokken zijn zoo sterk doorboord, dat reeds vele marmeren

krullen gebroken zijn. Het marmer is niet meer groot behandeld, maar oorlokken en baardhaar zijn te veel à jour bewerkt. De mond is iets geopend en schijnt te ademen; de mondspleet geeft een schaduwwerking die de Athenakop mist. De kin is naar voren gewerkt; de geheele kop helt achterover; dit is de houding van blinden, die geheel op het gehoor leven.

En de oogen? Beide zijn verschillend behandeld, het linker staat veel wijder open dan het rechter, en juist daardoor is de indruk ontstaan, die de beeldhouwer bedoelde: met geopende oogen blindheid weer te geven.

Ziet hier een voorbeeld van vergeestelijkt werk. Zoowel wat uitdrukking als wat behandeling van het materiaal betreft, staan wij bij den Homeruskop aan een grens.

Doch ook nu dient U weer te begrijpen, dat ik U een reeks koppen kan laten zien, b.v. van Egyptische beelden, die van minder geestelijkheid getuigen dan de bronzen jongelingskop, terwijl ik U een reeks Christuskoppen kon laten zien van oiddeneeuwsche, renaissance en moderne beeldhouwers, die dieper gaan dan de Homeruskop.

Uit een ontwikkelde kunstperiode n.l. de Grieksche, liet ik U aan deze drie voorbeelden zien: onontwikkeld-, ontwikkeld- en vergeestelijkt werk, maar ik voeg er bij, dat de Egyptische beeldhouwwerken minder, de Christelijke meer ontwikkeld zijn dan de Grieksche.

Laat ik U het verschil tusschen Egyptisch, Grieksch en Christelijk, tusschen voorklassiek-, klassiek- en naklassiek-, tusschen het geheimzinnige, het voorbeeldige en het verhevene, tusschen het zware, het welgevormde en het verfijnde, eens laten zien aan drie bouwwerken (fig. 11, 12 en 13).

De afbeelding van figuur 11 is die van den hoofdingang van den tempel van Philae in Egypte, gezien van de binnenplaats. De bijgebouwen links en rechts en het kleine poortje moet U wegdenken; U houdt dan over twee groote muurvlakken met een groote poort er tusschen. Deze vormen den voorgevel van een Egyptischen tempel en deze voorgevel met die enkele ingangsopening is de meest afwisselende der vier gevels. De zij- en achtergevels zijn vlakke, hooge, lange muren, van boven recht afgewerkt zonder eenig uitsteeksel. De wanden zijn bedekt met stijve figuren in vlakrelief, die gehakt zijn in de sinds eeuwen overgeleverde vormen, altijd even stijf, even misteekend, even weinig uitdrukkend. De gevelvlakken worden door de zon beschenen of zij staan in de schaduw; daartusschen is geen middenweg. Schaduwwerkingen kennen de Egyptenaren aan de buitenzijde dezer gevels niet.

Ziet nu den Poseidontempel te Paestum (fig. 12) een Grieksch werk uit een Grieksche kolonie in Onder-Italië. Hier is alles vol afwisseling van licht en schaduw, omdat het kleine, midden gebouwtje, de cella, omsloten wordt door een reeks kolommen, die licht uitkomen tegen de donkere achterruimte, die overschaduwd is. Let ook eens op de werking van de kroonlijst. U moet U op den hoek van het dak en op den geveltop kleine steenen versieringen denken. Zoo nuchter als deze daklijn is, was ze vroeger niet. De Poseidontempel is nog zóó volledig, dat men zich met eenige verbeelding haar als onverwoest kan denken. Ik heb me eens een paar uren bezig gehouden met de bestudeering der lichtvalling tusschen haar kolommen en ben geheel onder den indruk geweest van de grootheid der schaduwwerking.

En zie nu een gothische kathedraal met een toren zooals die te Antwerpen (fig. 13). Ziet U, hoe alles

opwaarts streeft in slanke lijnen en hoe alles ten hemel wijst? Zoo ja, dan zult U begrijpen, hoe deze kunst, van Christelijken geestdrift getuigend, geestelijker is dan de Grieksche, terwijl deze weer geestelijker is dan de Egyptische.

Het onontwikkeld, ontwikkeld, vergeestelijkt zijn, spiegelt zich in de duurzaamheid der werken; hoe ontwikkelder een bouwwerk is, hoe minder duurzaam. Laat een Egyptische tempel vierduizend jaren onaangeroerd staan en zij is ongeschonden, een Grieksche tempel houdt het een paar duizend jaar uit, en een gothische kerk die niet gerestaureerd wordt en twee honderd jaren aan weer en wind is blootgesteld is verweerd en ligt grootendeels in puin.

De samenstellingen uit onontwikkelde tijdperken zijn massaal en onverweerbaar, die uit overontwikkelde tijdperken moeten steeds onderhouden worden.

Ik zal U nu toelichten het gesprokene over zoeken, vinden en overschrijden aan drie middenschepen van kerken. Fig. 14 is de kerk San Pietro te Toscanella in Italië; Fig. 15 de kathedraal te Laon in Frankrijk, en Fig. 16 de Dom in Keulen.

Als voorbeeld van zoeken dient Fig. 14. De kerk is onvoldoende verlicht, hetgeen blijkt uit de duisternis in de zijbeuken. De middenbeukmuren hebben zeer kleine vensters, die te zien zijn als een wit spleetje bij de zoldering. De kolommen en kapiteelen zijn ontvreemd aan oude Romeinsche bouwwerken; basementen heeft men maar weggelaten. Het koor vormt met de kerk geen geheel, doch gelijkt op een uitbouw. De bogen met hunne sluitsteenen zijn te wijd voor den zwaren bovenmuur. De houten kap sluit zich slecht aan bij de gewelfde koorafsluiting.

Als voorbeeld van vinden dient fig. 15. Hier is alles goed van verhouding en goed doordacht. Toch valt het op, dat de wijze waarop de spitsbogen steunen op de vlakke plaat die op de kapiteelen ligt, een te sterke tegenstelling geeft tusschen de loodrechte en waterpasse lijnen van de samenstelling.

In fig. 16 is die tegenstelling verdwenen. Hier streeft elke lijn naar boven. Maar aan het koor ziet U den geheelen koormuur opgelost als een wand van glas, waartusschen zeer lange en zeer smalle steenen pijlertjes zijn geplaatst. U herinnert U wat ik zeide over het steeds in restauratie zijn van den Keulschen Dom. Hier staan wij voor een bouwwerk, waarbij aan den drang om steeds naar hooger te streven is toegegeven ten koste der hechtheid in de samenstelling. Hier staan wij voor een bouwwerk, waarbij een redelijke grens overschreden is.

Laat ik U nu nog drie voorbeelden geven van voordurende ontwikkeling in een tijd van vergeestelijking. Als zoodanig noemde ik het Gothische tijdvak. Beziet U nu de voorgevels der kathedralen te Parijs, Amiens en Rheims (fig. 17, 18 en 19) en vergelijkt U telkens de zelfde onderdeelen met elkaar, b.v. de portalen, de vensters boven de portalen, de torens, de rijen van beelden in nissen, dan ziet U ook hier weer een overgaan van eenvoudiger, degelijker werk naar fijner, gekunstelder.

Maar ook aan één bouwkunstwerk kan men vaak verschillende tijdperken en verschillende geestesuitingen terug vinden. Bij den voorgevel van de hoofdkerk te Rouaan (fig. 20) is dit zeer duidelijk te zien. De linkertoren is veel eenvoudiger dan de rechter en het beeldhouwwerk aan deze laatste wordt weer sterk overtroffen door dat aan de middenpartij der

kerk. De wimberg, d. w. z. de spitste driehoek boven het middenportaal, is blootweg een versiering van opengewerkten steen, die, als U hem vergelijkt met het hoekhuis bij den linker toren, blijkt de hoogte te hebben van een huis met twee verdiepingen. Daarentegen is de voet van den linker toren, ongeveer ter hoogte van datzelfde huis, bijna onversierd.

Ziet hier hoe aan hetzelfde bouwwerk, uit eenzelfde ontwikkelingsperiode der Christelijke kunst, onontwikkeld, ontwikkeld en vergeestelijkt werk naast elkaar zijn vertegenwoordigd.

Maar U zult zeggen, dat ik U alleen oude kunstwerken heb laten zien en mij vragen of ik U ook aan nieuwe kunstwerken zulke overgangen kan toonen als ik aan oude deed. En dat kan ik. Ik kan aan nieuwe werken dezelfde soort van overgangen laten zien als aan oude. Ik zal U hedenavond maar één voorbeeld toonen en wel een binnenaanzicht in de voor drie jaren gebouwde kerk Saint Jean de Montmartre te Parijs (fig. 21). De architect de Baudot, die haar ontwierp, heeft beproefd met nieuwe materialen (cement en ijzer) een samenstelling te maken, die geheel modern is. U ziet hier nu een kerk die in vele opzichten doet denken aan een gothische. Hoewel de bogen geen spitsbogen zijn doen ze er aan denken. Dat de muren dun zijn (slechts 7 c.M.) kunt U begrijpen uit het feit dat U aan die muren eigenlijk geen dikte kunt waarnemen. De pijlers zijn slechts 33 c.M. in het vierkant, dat is iets grooter dan Uw voet lang is.

De gekromde lijnen van de balustrade aan het koor, het vierkante raam boven het koor met de eigenaardige indeeling, de driehoekige lichten in de gewelfvlakken doen vreemd aan. In de middeleeuwen zou men dat zoo niet maken en toch doen de oplossingen nog aan den gothischen stijl denken.

Ik moet U, om het moment-zijn van dit werk te verduidelijken, vertellen, dat er in de 19e eeuw een tijdperk is geweest in de ontwikkeling van den menschelijken geest, dat men het romantische tijdperk genoemd heeft. Het was een periode van reactie, volgende op het neo- (of nieuw) klassieke tijdperk, dat met Napoleon eindigde. Tijdens het romantische tijdperk bestudeerde men met voorliefde de gothische bouwwerken. Viollet-le-Duc werd in Frankrijk de kenner der gothische bouwkunst en de Baudot is èen zijner leerlingen. Maar deze maakte zich los van de romantische richting. Hij begreep, dat hij daarbij niet kon blijven en hij is zoekende naar samenstellingen en vormen die, bij gebruik van moderne bouwstoffen, ijzer en cement, uitingen zijn van onzen tijd.

En wat ziet U nu aan den St. Jean de Montmartre? Gothiek, die geen gothiek meer is en ijzer-cementwerk, dat nog geen ijzer-cementwerk is. Het is niet meer het een en nog niet het ander. Het is modern werk van een man, die nog vastzit aan romantische overlevering.

De Baudot is over het romantisme heen, maar nog niet modern. Ziehier een duidelijk voorbeeld van het zijn in overgang, van het moment-zijn van een der beste nieuwe scheppingen.

Maar genoeg hiervan.

Kortelijk herhalend liet ik U dus ten slotte aan voorbeelden zien het moment-zijn der bouwbeeldhouwkunst als overgang van bouw- tot beeldhouwkunst. Verder bleek uit de reeksen van kunstwerken, hoe ieder kunstwerk kan beschouwd worden als een punt van aankomst en tegelijk als een punt van vertrek, dus ook, hoe ieder kunstwerk een kant heeft van waar het aangevallen kan worden en een, van waar

het verdedigbaar is, omdat elk kunsttijdperk zijn zwakke en zijn sterke zijde, zijn laakbaren en zijn prijzenswaardigen kant moet hebben.

Als U dat heeft begrepen, is U nu voldoende ingeleid om de volgende toespraken aan te hooren. Besef, dat, welke kunstwerken U ook te zien krijgt, deze niet anders zijn dan spiegelingen van momenten in de ontwikkeling van den menschelijken geest en glimlacht als-'t-u blieft even, als ooit iemand mocht beweren dat een bepaald tijdperk hèt tijdperk is en dat wij daarnaar weer moeten teruggaan. Want mocht U geloof slaan aan een dergelijke bewering, dan zou daaruit volgen, dat U het gesprokene van hedenavond niet begrepen zoudt hebben, en dat U ontgaan zou zijn, hoe de ontwikkeling van den menschelijken geest, in haar voortdurende verandering, zich zonder ophouden moet spiegelen, telkens op andere wijze, aan gelijksoortige monumenten.



Noot:

VERTALING VAN SCHILLER'S REGELS OP PAG. 48.

De heilige toovermacht der kunst
In dienst van wijs wereldplan —
Moog zacht zij sturen naar de zee
Der groote Levenseenheid —

Redactie.

LIJST DER AFBEELDINGEN:



II

MAHOMEDAANSCHE KUNST

DOOR

W. KROMHOUT Czn.

(met 23 afbeeldingen.)

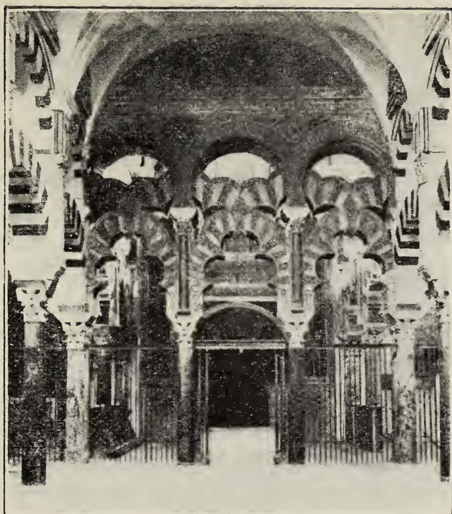


Fig. 1. Sanctuarium, met — op den achtergrond — de „Mihrab" in de Moskee te Cordova.

N plaats van den massieven halfcirkel van den Romaanschen stijl; den constructieven spitsboog van den Gothischen, die er altijd zoo „geslagen" en gemetseld uitziet; den halfcirkel van de Renaissance, in eens daar neergezet, alsof men bij het bouwen niet met voegen te maken heeft, zien wij hierboven een heel eigenaardig fantastisch samenstel van bogen, dat ons dadelijk in een andere cultuur verplaatst.

We bevinden ons in de groote moskee van Cordova die in 786 n. Chr. werd begonnen. De snelle veroveringen der Arabieren, zeldzaam in de historie door de daarmede gepaard gaande snelle uitbreiding van „het

ware geloof", hadden reeds in het midden der 7de eeuw geheel Perzië, Armenië, Mesopotamie, Egypte en een deel van Noord-Afrika onder Arabische heerschappij gebracht.

. In 710 volgde de eerste expeditie naar Spanje, in 711 de tweede, waarbij Cordova, Malaga en Toledo werden gewonnen en daarmede een belangrijk deel van Spanje.

Hadden de Arabieren reeds te voren Moskeeën gebouwd?

Wij zien hen in 637, onmiddellijk na de inneming van Jeruzalem, daar den bouw beginnen van de „Omar"moskee, acht jaren dus na de verovering van Mekka, waar de heilige „Kaäba" stond, die, hoezeer ook heiligdom en vereenigspunt der Arabische stammen, architectonisch niet zooveel inspireerends bood, om beschouwd te mogen worden als de bron van alle Mahomedaansche bouwkunst.

Deze Omar-moskee zal vermoedelijk door een Syriër of door een Griek zijn gebouwd naar Byzantijnsche regelen, maar toen reeds zal sluimerend de wensch bestaan hebben iets anders te maken dan een Byzantijnsch bedehuis. Dit kan bezwaarlijk anders, waar het een krachtig volk betreft, dat naar een godsdienstige en politieke opperheerschappij streefde en op weg was hierin wonderwel te slagen. Een meesleepend bewustzijn van eigen kracht moet zich van den aanvang af verzet hebben tegen bouwvormen der Christelijke leer, zonder toch aanvankelijk de macht te bezitten iets anders er voor in de plaats te stellen. Want een nieuwe kunst kan slechts worden, zij kan niet ontstaan. Maar toen in 642 te Fostat, het latere Kaïro, ook een Moskee gebouwd werd, zal deze, waarvan niets is overgebleven, reeds meer het gedroomde beeld zijn nabij gekomen, wijl hier waarschijnlijk een Koptische

bouwmeester de leiding zal hebben gehad, een man die van de Koptische kunst dat eigenaardige anti-Byzantijnsche heeft kunnen leeren, dat er het kenmerk van was, omdat het de kunst was der Christenen in Egypte van de 4de tot de 7de eeuw, die de Christelijke leer volgens de Alexandrijnsche opvatting beleden. En toen in het jaar 705 de groote moskee van Damascus werd begonnen, zal men het beeld van een eigen tempel nog meer zijn genaderd, want we vernemen hier van de eerste minaret, die eigenaardige slank opklimmende spits, van welks tinnen de Muezzin, vijf malen daags, met eentonig geluid de uren van het gebed afroept. Nog werden hier antieke zuilen gebruikt, zooals het overal elders de gewoonte was, waar men zuilen noodig had, deze aan oud Romeinsche bouwwerken te ontnemen; maar we lezen hier ook van houten plafonds met goud-intarsia's, van 600 gouden lampen... Ziedaar reeds de zin voor pracht en decoratief op bizondere wijze tot uiting gekomen. Nòg waren het Grieken, die de bouwmeesters waren, maar het aanpassingsvermogen van de artisten uit dit volk zal hen te stade zijn gekomen, want stond de Bouwkunst ook hier niet onder Sassanidischen invloed, waarbij we denken moeten aan het legendarische Ktesiphon, dat na tal van belegeringen met daarop gevolgde verwoestingen, telkens en telkens weer opkwam, om in de 3de eeuw de vermaarde residentie te worden der Sassaniden? De stad, die later voor goed van het aardrijk verdween en waarvan nog een hoogst belangrijke ruïne, bekend als die van Taki-Kasra, van vroegere grootheid spreekt? De ruïne waaruit de latere kalifen van Bagdad hun bouwmateriaal haalden?

Wanneer men den merkwaardigen gewelf- en koepelbouw aanschouwt van deze ruïnen, dan verklaart zich een zekere voortzetting daarvan in de Perzisch-

Mahomedaansche bouwwijze, tot zelfs in de latere reusachtige portaalnissen en mag de onderstelling gewettigd heeten dat dit element, uit eigen Perzischen grond voortgekomen, ook aan de Vroeg-Mahomedaansche Bouwkunst niet vreemd is geweest. En dit bouwelement met zijn eigenaardigen verhoogden Sassanidischen boogvorm, uit drie middelpunten beschreven, zal wel de tusschenvorm geweest zijn, die, door terugbrengen tot eenvoudiger constructie, aan den Arabischen spitsboogvorm uit twee middelpunten beschreven, het aanzien heeft gegeven, zooals we dezen in de moskee van Ibn-Touloun te Kaïro (876—886) voor het eerst zien, al is hiermede vooral niet gezegd, dat vóórdien deze puntboog niet reeds was toegepast. Dit is te meer waarschijnlijk, omdat we deze spitsboog hier van zóó zuivere belijning, zóó geprononceerd, — laten we het noemen: Mahomedaansch — zien, dat eene ontwikkeling van jaren daaraan moet zijn voorafgegaan.

Met de Ibn-Touloun Moskee zijn we genaderd tot dat stadium in de Islamitische kunst, waarin het ideaal van een eigen kunst reeds hare verwezenlijking zeer nabij is. Deze moskee is inderdaad Mahomedaansch. En dit hoofdzakelijk door de wijze waarop de bogen, naast elkander tot arcaden geworden, de groote binnenplaats omringen.

Om dezen boogvorm te begrijpen, denke men zich eerst een halfcirkel. Plaats naast het middelpunt op niet te groote afstanden daarvan verwijderd, doch gelijk, twee nieuwe middelpunten. Trek hieruit met een straal, die de som is van de oude straal plus de kleine afstand tot het nieuwe middelpunt, twee nieuwe booglijnen en de Arabische puntboog is gevonden. Nog niet geheel. Trek de bogen iets door de middellijn, die horizontaal de twee middelpunten verbindt, plaats daaronder met of zonder overgangsvorm, de recht-

standen en men heeft deze puntboog in zijne prachtige decoratieve gedaante.

De dikte van den boog en de breedte van den pijler, geven de rechthoekige doorsnee-maat der pijlers. Denkt men zich nu in de vier hoeken van dezen rechthoek drie kwart kolonnetjes met oud-Perzische basementen en kapiteelen, dan heeft men ook den pijler voltooid.

Waarom hebben de Arabieren de spitsboog toegepast? Waarom loopen die booglijnen zoo sierlijk dóór de middelpunten-lijn? Hebben zij uit den spitsboog een volslagen gewelfstelsel weten te halen zooals de Kathedraal-bouwers later in het Noorden? Ziedaar het principieele verschil in opvatting tusschen deze bewoners der warme landen en ons, Westelingen, dat zij in alles het geprononceerd decoratieve zien, en wij het constructieve. Zij vonden die boog mooi, en zagen daarin een verschiet van honderdvoudig gevarieerde decoratief-architectonische toepassing, wij omgekeerd van zuiver constructieve ontwikkeling met eveneens een nieuwe, maar geheel andere Bouwkunst, als gevolg. En dit is wel het talent dier Oosterlingen geweest, dat zij, in decoratieven zin, in den boogvorm gewekt hebben, wat er aan schoons in sluimerde, en hem gemaakt hebben tot het meest karakteristieke element hunner architectuur, voor ieder deel van hun wereldrijk van anderen vorm, zóó dat hun boogvorm in alle landen waar Mahomed werd beleden, als het symbool geworden is van hunnen Godsdienst.

Toen de groote moskee te Cordova gebouwd werd, bestond die van Ibn-Touloun te Kaïro nog niet. Welk een verschil trouwens in conceptie! In 90 jaren tijds waren die Arabische bouwmeesters wèl vooruitgegaan! Te Kaïro reeds een weidsche ruimte-architec-

tuur, verkregen door breed geslagen bogen van ingetogen, prachtige belijning, te Cordova daarentegen nog een tastend zoeken naar allerlei constructieve oplossingen. Decoratief echter al dadelijk en van bizondere richting. Is er iets merkwaardigers dan deze op- en doorelkander gewerkte bogen van Sassanidische hoofdlijn, maar arcatuurvormig gedetailleerd? Zou een westerling ooit tot zoo'n vorm komen? De ornamentiek is nog Byzantijnsch, men had nog geen eigen ornamentiek, dat zou wel later komen en is ook later gekomen, maar de hoofdzaak — de opbouw — deze is reeds geheel Mahomedaansch, zij het van geheel andere nuanceering dan de Egyptische.

Dit dooreenvlechten van bogen — hier vóór alles met decoratieven opzet gedaan, want wij weigeren er eene constructieve hoofdbedoeling in te zien, al bereikte men er gelijktijdig eene luchtige opene verhooging der beuken mede — zien we op groote schaal bij wijze van blindbogen toegepast bij den z.g. Giralda toren te Sevilla, waar het als decoratie der gevelvlakken optreedt en niet constructief met de kern van het metselwerk een geheel vormt, doch, zooals dat in het Oosten gebruikelijk is, eene op zich zelf staande bekleeding. Meer en meer treedt het vlechtwerk, de „entrelac" ook in de ornamentiek op, naast het dooreenvlechten van rechte lijnen volgens vernuftig gevonden geometrisch stelsel. Hieruit ontwikkelde zich de eigen ornamentiek: de spelende arabesken in lijnen van dubbele wending, steeds gemakkelijk zich voortzettend, naast en met het geometrisch lijnornament van zeldzame vinding.

Het meest suggestieve in de geheele Mahomedaansche ornamentiek is een exuberante rijkdom van vorm en kleur, die als in een geometrisch netwerk is vastgezet. Aan fantasie denkt men steeds bij den eersten

indruk, onmiddellijk gevolgd door de erkenning, dat zij door een vasten wil bedwongen wordt, de eenige voorwaarde trouwens voor hare decoratieve medewerking.

Het is onbetwistbaar, dat aan het architectonisch samenstel van den Oud-Egyptischen bouw, en, als voortzetting wellicht, ook van den Koptischen, evenzoo van den Sassanidischen bouw, een geometrisch stelsel ten grondslag ligt. Alle architectuur toch, als berustende op regelmaat, rythme en harmonie, is van oudsher steeds gebaat geweest met het hulpmiddel der rythmische en harmonische getallen, in maatdeelen overgebracht. Het mag ons dus niet verwonderen ook bij de oudste Islamitische bouwwerken daarvan eene voortzetting te vinden. Bij de oudste moskeeën zien we een kwadratisch plan aangenomen, regelmatig verdeeld in arcadenrijen, van welke regelmaat we ook in den opbouw de consequentie ontdekken. Doch van ingrijpende beteekenis voor de karakteristiek van den wordenden stijl was het overheerschend toepassen — naast deze algemeen geldende methoden — van meetkunstige middelen tot oplossing van allerlei architectonische problemen. Onder deze middelen rekenen we de „stalaktiet," de eenheid als het ware, die door voortdurende en gevarieerde vermenigvuldiging, door vernuftige naast-elkandervoeging of opeenstapeling, tot alle denkbare overgangen, overbouwingen, voorsprongen etc., in staat stelde.

Deze eenheid in eenvoudigen, doch reeds decoratieven vorm zou achterstaand fig. 2 kunnen geven. Het motief wordt door de eenheid A gevormd (vooraanzicht, zij-aanzicht en plategrond). Door naast elkander voegen en regelmatig boven elkander plaatsen ontstaat gaandeweg de bouw-voorsprong, dien men bereiken wil. Nu is het nog slechts een gevolg van, laten

we het noemen, architectonisch boetseeren, om van deze eenheden die groepeeringen te maken vol afwisseling, welke in duizenden voorbeelden bij alle denkbare constructies der Mahomedanen bekend zijn.

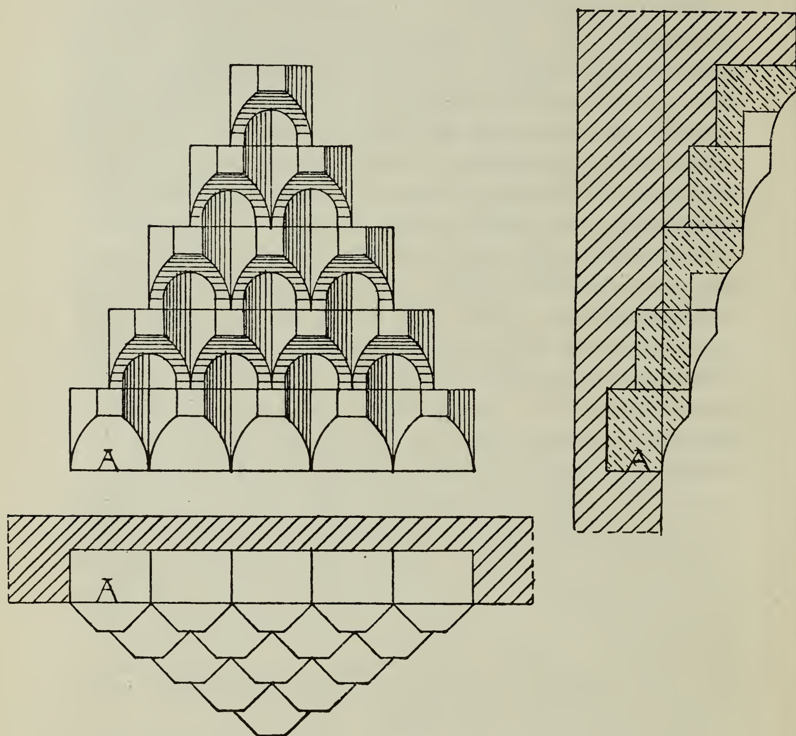


Fig. 2. Voorbeeld van stalaktiet-vormigen overbouw.

Men beschouwe hierbij b.v. de minaret van een graf-moskee te Kaïro, (fig. 3) om te zien hoe schijnbaar gemakkelijk een prachtige overbouw verkregen is van vierkant naar achthoek en van cirkel naar zestienhoek met behulp dezer stalaktieten.

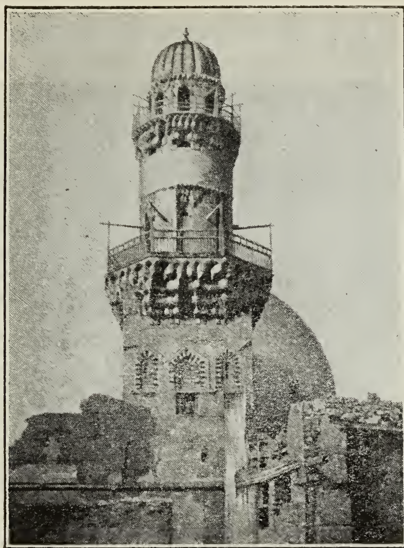


Fig. 3. Minaret van een grafmoskee te Kaïro.

Het denkbeeld van overkragen met behulp van dergelijke eenheden was volstrekt niet nieuw. Het komt bij alle stijlen voor. Doch alweer is het de verdienste van den Arabischen bouwmeester, dat hij in dit element iets essentieel decoratiefs heeft gezien: constructie en decoratief effect zoo innig samengaand, dat hij het opvoerde tot de karakteristiek van zijn stijl. Waar bij den Byzantijnschen koepel van spherische driehoeken gebruik werd gemaakt om de overgangen te bereiken van den veelhoekigen naar den circulairen grondvorm, doet de Mahomedaansche hetzelfde met zijne stalaktieten. Zij vervangen ook onze Westersche consoles en kraagsteenen, ze klimmen en klauteren bij elken overgang, luchtig overstekend tot de vorm

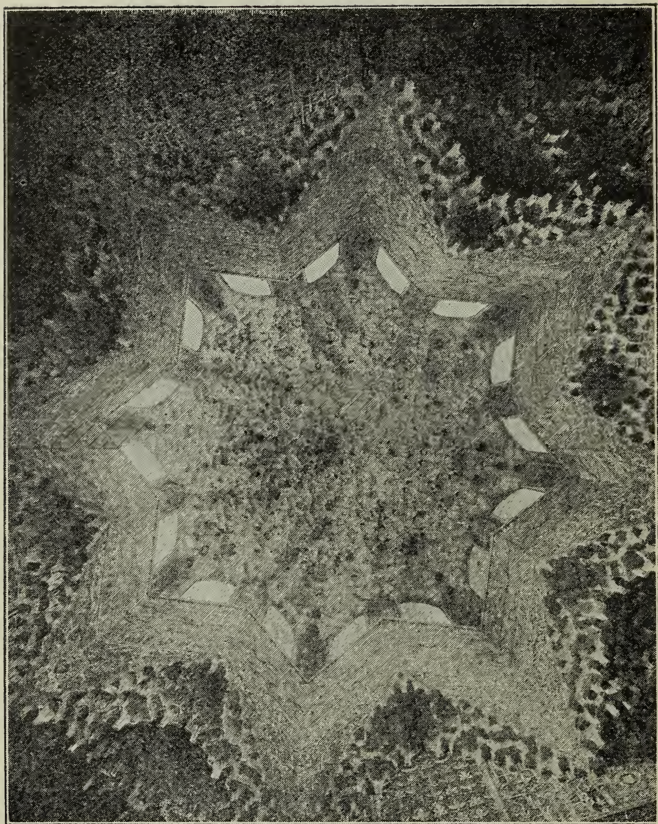


Fig. 4. „Alhambra" te Grenada. Koepel van de zaal der Abencerragen.

bereikt is, waartoe hunne bemiddeling werd ingeroepen en zie hoe rijk-fantastisch deze stalaktieten doen, als ze geheele ruimten overspannen, als ze gepolychromeerd met blauw, rood en goud, rijker nog dan druipsteengrotten schitteren, glansen en tintelen van reflexen, als ze, mooi opklimmend, in groote sprekende verdeeling gehouden, streng naar te voren bepaalde regelmatigen opzet eene ruimte overhuiven, welven en sluiten.

Mooie voorbeelden hiervan geven de stalaktietkoepels van het Alhambra te Grenada. (fig. 4).

Eenheden onder de door hen gebruikte veelhoeken, waren de gelijkzijdige driehoek en het kwadraat. De methode om van vierkant grondvlak naar het achthoekige over te gaan bestond bij de Westersche stijlen hierin, dat men van uit de hoeken zooveel overbouwde tot de achthoek bereikt werd. De Mahomedaan echter schrijft wel op de zijden van het kwadraat de twee punten af van den achthoek, doch trekt dan van het eene punt van de eene zijde, naar het eerste punt van de andere zijde, een nieuwe lijn en herhaalt dit zoodanig, dat hij eene regelmatige doorsnijding verkrijgt van twee kwadraten, met als resultaat een binnenachthoek, die vrij binnen de lijnen van het grond-kwadraat blijft, dus aanmerkelijk kleiner is en waarvan geen der zijden evenwijdig loopt aan dien grond-kwadraat. De acht lijnen dezer twee elkander regelmatige doorsnijdende kwadraten vormen bij den koepelbouw de horizontale projectie der gewelfribben, waarbij derhalve tusschenvlakken ontstaan, die òf met gewelfkappen òf stalaktietsgewijs worden gevuld.

De verdere ontwikkeling van dit stelsel leidt vanzelve tot den twaalf-, zestien-, twintig- en vierentwintighoek, als doorsnijdingen van drie, vier, vijf en zes

kwadraten. Overwegend komt de toepassing hiervan voor in hunne ornamentiek. Hunne stervormige ornamenten berusten bijna steeds op dit stelsel. De meeste lijn-ornamenten zijn kostelijke vindingen, gebaseerd op kwadraat en achthoek.

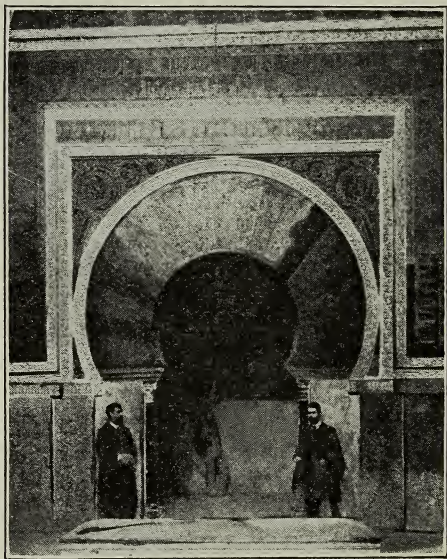


Fig. 5. „Mihrab" in de moskee te Cordova.

Hunne plafonds, intarsias, hekwerken, hout-vlechtingen, bronzen deuren, wandbekleedingen, vloeren enz. zijn alle in beginsel op deze wijze geconcepieerd. Ook zien we bij hunne ornamenten een veelvuldig gebruik gemaakt van den gelijkzijdigen driehoek, dus van de lijn, die met de grondlijn 60° maakt, doch gelijktijdig daarmede ook van de lijnen, die rechthoekig daarop staan, dus 30° met de grondlijn maken. De

vereenigde toepassing van deze drie hoofdrichtingen leidde onder h u n n e handen tot verrassende vindingen en energieke tegenstellingen. Ook hierbij zien we het stelsel toegepast der doorsnijdingen, van twee, drie, vier, vijf en zes gelijkzijdige driehoeken, waardoor respectievelijk zes-, negen-, twaalf-, vijftien- en achttienhoekige figuren ontstonden.

De gewijde plaats bij uitnemendheid in de moskee is de gebedsnis, de „Mihrab", die steeds in de dikte van den muur werd uitgediept en dikwijls uitwendig een rechthoekigen uitbouw noodzakelijk maakte. Deze gebedsnissen zijn zóó geplaatst, dat de geloovige die er voor neerknielt, zijn gelaat gekeerd heeft naar Mekka, waar het huis Gods staat (de Kaäba), dat „het middelpunt is der wereld." Deze eisch heeft tot gevolg dat de muur waarin deze nis — dikwijls ook nissen — zijn aangebracht, naar Mekka gekeerd moet zijn, zoodat de voorbouw daaraan voorafgaat. Men zou dus kunnen spreken van „rayonneeren," niet van „orienteeren," zooals bij de tempels van andere Godsdiensten. De eischen voor een moskee waren overigens eenvoudig. De moskee was oudstijds vierkant van grondplan, met portieken aan de vier zijden, daarna kreeg de plattegrond den latijnschen kruisvorm (bij de Turken ook wel een centralen vorm in navolging van de Aya-Sophia), om in Indië te eindigen als vleugelbouw met daartusschen een voorplein. Een vast grondplan is derhalve niet voorgeschreven, zooals reeds de plattegronden te Kaïro, waar ze zéér uiteenloopen, doen zien.

In de meeste gevallen is er een binnenhof, de „Sahn," met een vierkant bassin in het midden voor de verplichte wasschingen, terwijl ook andere bassins voor reinigingen van anderen aard voorkomen, sommige zelfs tot genezing van bepaalde ziekten. Deze

bassins zijn doorgaans open, enkele zijn koepelvormig overdekt (Ibn Toulon, Kaïro). Deze binnenplaatsen zijn door arcaden omgeven, die aan de zijde naar Mekka gekeerd zich meervoudig in de diepte uitbreiden. In dit gedeelte bevindt zich de „Maqsourah," het eigenlijk sanctuarium, door eene verhooging doorgaans van het overige gedeelte afgescheiden en later door een open hekwerk afgesloten. Het is in deze „Maqsourah," dat zich de mihrab bevindt, met rechts een preekstoel, de „mimbar," en daarvóór eene tribune, de „dekkeh," van hout of steen, door zuilen gedragen, waartoe een trap toegang geeft. Dikwijls ook nog een soort van lessenaar, bestemd voor de lezing van den Koran. Het aantal en de plaats der minaretten werd vrijgelaten aan de opvatting van den bouwmeester. Er zijn moskeeën met één, andere met acht en meer minaretten. De meest vrije plaatsing vinden we te Kaïro; elders, in Perzië en Indië, waar ze met den geheelen moskeebouw een meer innig geheel vormen, was de plaatsing steeds symetrisch ten opzichte der hoofdassen.

-Meer en meer kwam het gebruik in zwang, de „Maqsourah" ook architectonisch tot uitdrukking te brengen. Aanvankelijk kostbaarder van behandeling bij de ornamentiek van Mihrab, Mimbar en Dekkeh door versierende tegelwerken of intarsias van precieuse hout-, metaal-, been- en steensoorten — goud, ivoor en paarlemoer niet uitgesloten, — wordt deze ruimte onder den drang van Perzische en Turksche voorbeelden, met een koepel overdekt en daardoor ook naar buiten gemarkeerd.

Van de XIIde eeuw af speelt de fayence bij de versiering van den Mihrab een groote rol. Steeds nisvormig, afgesloten door een boog, is de gebedsnis het wezenlijke symbool van den eeredienst. De Mahome-

daan, als nomade buiten levend of deel makend van een karavaan, spreidt op de uren van het gebed een bidtapijt op den grond in de richting naar Mekka, waarvan de ornamenteele hoofdlijnen een gestijliseerde mihrab te zien geven. Opschriften aan den Koran ontleend, omsluiten doorgaans in rechthoekige belijning — zie ook de Mihrab van Cordova (fig. 5) — de geheele ornamentiek.

Deze opschriften zijn op zich zelf reeds zeer karakteristiek-ornamenteel. Het oudste. tevens het meest strenge — is het z.g. Koufische schrift, zoo genaamd naar de plaats Koufij bij den Euphraat, waar de oude taal en schrift der Koreyschieten door geletterden werd beoefend en in eere gehouden, de taal waarin Mahomed sprak en waarin de Koran was gesteld. Het Koufisch schrift in zijn strengsten vorm vinden we in het rechthoekig Koufisch, dat als een maeander van lijnen geheele friesen placht te vullen. Een andere schriftsoort is het Karmatische, een variatie op het Koufisch in meer vrijen ornamenteelen zin. Dit schrift, dat zeer verspreid is geweest, werd zelfs in Italië, Sicilië, Spanje, tot zelfs in de Midi gevonden.

Een derde schriftsoort — ook letterlijk zoo geheeten — is het Toulout of Soulous, uit hoofdletters bestaande, dat in het latere Mahomedaansch overal voorkomt. Dit schrift leent zich voor allerlei samenvlechtingen, is reeds uit zich zelf zeer ornamenteel, en werd zoowel bij Perzische tegelwerken en Spaansch-Moorsche polychroom-stuc's toegepast als op alle mogelijke voorwerpen van kunstnijverheid.

Mag de Mahomedaansche bouwkunst in het Noorden van Afrika en meer in het bijzonder in Kaïro afwisselend den invloed ondergaan hebben van Perzië en later van Constantinopel, in Spanje heeft zij zich van den

aanvang af met bijna zichtbare lijn uit zich zelf ontwikkeld tot dien hoogen graad van verfijning als n.s. afbeeldingen uit de Alhambra te Grenada doen zien. Het algemeen stijlkarakter moge overal hetzelfde zijn, de nuanceering is verschillend.

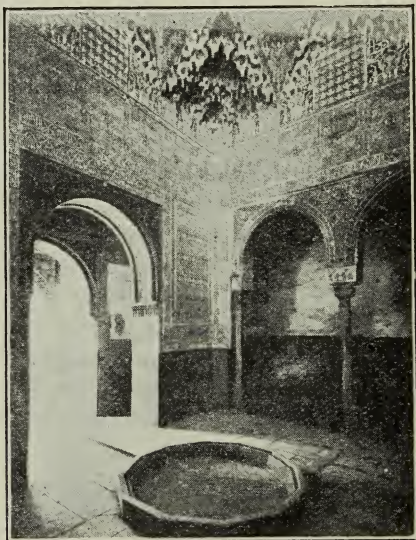


Fig. 6. „Alhambra" te Grenada.
Zaal der Abencerragen.

Na Cordova wordt Sevilla de residentiestad der Kalieven en daarna, met het emiraat van Grenada, dat van 1230 tot 1492 duurde, kwam deze stad tot opkomst en bestemd binnen zijn muren het vorstelijk Alhambra te bezitten, dat ééns van betooverende pracht moet zijn geweest, toen alles nog schitterde in zijn vollen kleurentooi.

Zelfs nu nog — niettegenstaande nagenoeg geene andere kleuren te zien zijn dan die der polychroom

tegels van borstweringen, is het een lust de uiterst gevoelige lijnen en massa tegenstellingen van n.v. afbeeldingen te zien. Een dezer, figuur 6, geeft een kijkje in de zaal der Abencerragen en figuur 7 in de zaal van Justitie, de buitengalerij en op de fontein van het z.g. leeuwenhof. Dit paleis, reeds zoo dikwijls beschreven, achten we bij onze lezers genoegzaam bekend om ons ontslagen te rekenen van eene nadere beschrijving. Belangrijker is het, aan de hand van deze afbeeldingen, de onstuimige sprong te zien, die de Mahomedaansche kunst in Spanje, gemeenlijk de

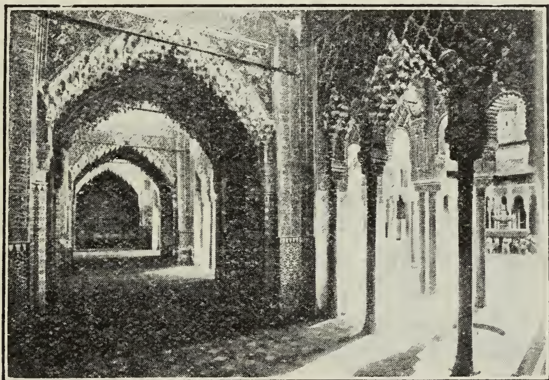


Fig. 7. „Alhambra" te Grenada. Zaal van Justitie.

„Moorsche" genoemd, gemaakt heeft om van den primitieven Cordovaanschen vorm te gelangen tot deze vormen van uiterste zorgvuldigheid.

Wat de algemeene lichtverdeeling betreft, valt op te merken, dat hier, evenals overal in het Oosten, de lichtbron eenigszins verwijderd is gehouden van de voor bewoning bestemde intérieurs. Galerijen zijn onontbeerlijk, hier zelfs zijn dubbele galerijen, die de zalen voorafgaan. En in de hoogte der zalen, in de

koepels somtijds, kan een tweede directe verlichting voldoende zijn om een dreigende schemering te voorkomen. Dit verwijderd houden van de lichtbron houdt de vertrekken koel, waartoe waterwerken, fijn uitspritsende fonteinen evenzoo medewerken. Is wit marmer — zooals in Indië gebruikelijk — het hoofdmateriaal, dan is een betrekkelijk geringe inlaat van licht voldoende, om het tot een groote diepte door reflexen te zien voortgeplant.

Beschouwen we onze afbeeldingen nader, dan merken we op dat de gaanderijen gedragen worden door uiterst fijne marmeren zuilen, met een stalaktietenkapiteel, dat zich sierlijk verbreedt om luchtig de kwadratische massa te dragen, waaruit de bogen zich ontwikkelen. Deze bogen zijn aan de zijde der binnenplaatsen en in sommige vertrekken, zuiver halfcirkelvormig, doch met rechtstanden, waardoor uiterst gevoelige overgangen verkregen zijn naar de zuilen of — zie fig, 6 — naar de rechtstanden. In de diepte der bogen — de z.g. ,,dagzijden" — zijn kleine arcaturen gemaakt van mooie vinding, die aan deze bogen iets van het tintelen van kantwerk verleenen. Doch ten hoogste karakteristiek, bijna op de grens van het gewaagde, zijn de stalaktietenbogen van de zaal van Justitie, bogen die nauwelijks door hun algemeenen vorm dezen naam verdienen en die, waren zij van steen geconstrueerd, zeker uit constructief oogpunt niet te verdedigen zouden zijn.

Of ze nu wèl te verdedigen zijn?

Alvorens hierop een antwoord te geven, hebben we eerst na te gaan welke de materialen waren bij de constructie gebezigd. Bij de keuze daarvan zijn in het algemeen twee standpunten mogelijk, men kiest deze in verband met het beoogde resultaat of men maakt het resultaat afhankelijk van het materiaal. Voorop zij

gesteld, dat men in Spanje, evengoed als elders, groote constructies in steen wist uit te voeren, getuige de bruggebouw te Cordova uit den aanvang der 8ste eeuw, getuige ook de bouw van het Alhambra zelf, waarin sommige zalen met steenen overwelving bedoeld waren. In de groote zaal der Ambassadeurs o.a., die eene vierkant vertoont van 11.24 × 11.24 M. zijn de steenen gewelven tot eenige hoogte begonnen, doch blijkbaar plotseling gestaakt. Er moet dus een reden zijn geweest, waarom men van deze constructie heeft afgezien. Deze reden nu moet noodwendig van overwegend decoratieven aard zijn geweest. De drang tot rijke bekleedingen bracht den Mahomedaanschen kunstenaar reeds spoedig tot het gebruik van veelkleurige fayences, tot de z.g. azulejos en de zoo mooi glanzende fayences „en reflet métallique." Deze bekleedings-architectuur leidde van zelf ook tot de toepassing van stuc op groote schaal, een superieure stucsoort van uiterst hard wordende samenstelling, die in weeken toestand gewillig alle vormen, welke zijne fantasie den kunstenaar ingaf, aannam. Dit willige luisteren naar den artistieken impuls, gaf den stuc een beduidenden voorsprong op de meer stugge, doch constructiever materialen als steen en marmer. En waar het doel was een feeëriek paleis te scheppen, welk plan eerst gaandeweg — tijdens de constructie — ontstond, laat het zich verklaren, dat de van nature reeds willig-decoratieve Moorsche bouwmeester van rationeel-constructieve overwegingen spoedig afstapte om zijn gedroomd geheel te bereiken langs meer decoratief-rationeelen weg. Zoo beschouwd is de stalaktietboog, die geenszins de pretentie heeft een geconstrueerde boog te zijn en dit ook onmiddellijk te zien geeft, eene oprecht decoratieve boogvormige overhuiving geworden van schitterende werking.

Bezien we nader de algemeene belijning der stucwerken, dan merken we overal ruitvormige lijnen, die geheel overeenkomen met het ruitvormige houten raamwerk, dat er achter schuilt. En dit was noodzakelijk, want tegen dat ruitvormig staketsel werden de ruitvormige eenheden van stuc aangebracht, die te zamen de wanden vullen. Ondoenlijk zou het geweest zijn dit alles in steen te construeeren, zoowel bij deze bogen en velden als bij de stalaktieten koepels der groote zalen (zie figuur 4). Om het geheel te voltooien, heeft men zich alles gepolychromeerd voor te stellen. Alle wand- en boogvullingornamenten, evenzoo alle opschriften en friezen zijn met matrijzen even in de specie gedrukt, zoodat zich „relief-en-creux" vormde, waarvan het fond afwisselend met rood en blauw werd ingevuld, met hier en daar spaarzaam witte sprekende ornament-lijnen, terwijl de oppervlakken met goud-blad werden belegd. Dit goud was overheerschend om het blauw en rood in bedwang te houden. Van de werking dezer kleuren kan men zich eenigszins een beeld vormen door de bezichtiging van een brokje, dat in het Haarlemsche museum van kunstnijverheid is nagebootst.

Perzië maakte reeds spoedig deel uit van het Islamitisch wereldrijk. Damascus was langen tijd de residentiestad, die eerst later door de Abassiden naar Bagdad verlegd werd. Al Mansoer, Haroen al Raschid — wie denkt bij deze namen niet dadelijk aan de fantasievolle Duizend en een Nacht vertellingen? — maakten van Bagdad de veelgegeprezene stad uit het Oosten, waarvan helaas al zeer weinig meer is overgebleven. De groote strijd der volkeren heeft in het Oosten steeds dieper sporen nagelaten dan in het Westen; het behoorde tot het noodlot dier volken dat

elke verplaatsing van gezag gepaard ging met zoo mogelijk totale uitwissching van alles wat aan dat vroeger gezag herinnerde. Met geheele dynastieën verdwenen de steden waarin die dynastieën zetelden. Zelfs door 't oude Rome werd deze taktiek van verwoesting toegepast, zoo dikwijls het in strijd kwam met de volkeren van Syrië, Perzië, en Klein-Azië. De grootste onheilen zijn nochthans aangericht door de groote invallen der Mongolen, eerst onder Dsingiz-Khan in de 13de, later onder Timoer of Tamerlan in de 14de en 15de eeuw. Damascus, dat in 1260 bij den eersten inval gespaard bleef, werd in 1397 door Tamarlan met den grond gelijk gemaakt, een lot dat reeds vroeger door Bagdad was gedeeld. En hoe ging het een andere stad uit den Middeleeuwsch-Perzischen tijd? Ispahan verdween onder de eerste invasie, opnieuw gebouwd, bekend als ze was door hare mooie ligging en goed klimaat, onderging ze onder Tamerlan een andere catastrophe, de uitmoording harer bevolking. 70,000 menschen werden op categorische wijze onthoofd en van deze hoofden een heuvel gebouwd buiten de stad (1387) [1]). Toch bloeide de stad weer op om haar schoonsten tijd te beleven onder Shah Abbas de Groote, die, met zijne opvolgers, haar sierde met tal van grootsche gebouwen. Eindelijk, onder de heerschappij der Afghanen gekomen, heeft er wederom een algemeene moord plaats, waarna zij zich nimmer meer tot haar vroegeren glans heeft kunnen herstellen.

Tal van ruïnen wijzen op verdwenen steden. Geen wonder dat onder zulke omstandigheden weinige monumenten zijn overgebleven uit de 7de tot de 14de eeuw.

---

1) Eene geruststelling voor architecten en ambachtskunstenaars is het te weten, dat hunne vakgenooten bij die gelegenheid van deze terechtstellingen bleven verschoond, daar Tamerlan ze noodig had voor den opbouw zijner monumenten te Samerkand en elders.

Ten overvloede hebben ook aardbevingen aan dat verwoestingswerk medegewerkt.

Reeds bij de oudste bouwwerken op Perzischen grond uit den Islamitischen tijd, treedt ons een groote zekerheid van compositie tegemoet, die hare verklaring vindt in het feit, dat nergens meer dan hier van oudsher een niet onderbroken beschaving heeft bestaan. Men heeft slechts kennis te nemen van den paleisbouw uit den voor-Arabischen tijd, om te besef-

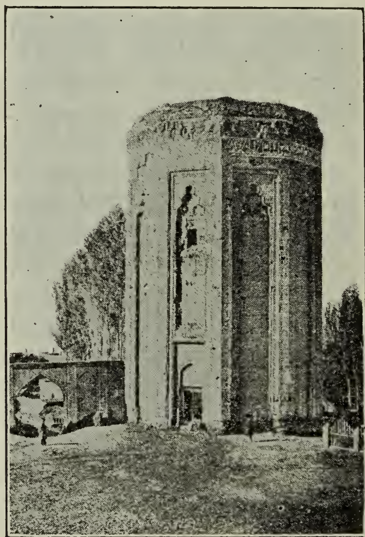


Fig. 8. Mausoleum te Nachtschewan.

fen dat hier een nieuwe Godsdienst wel wijziging kon brengen in de algemeene richting der Bouwkunst, doch dat deze ter dege in staat was constructief voor langen tijd de leiding te voeren. Er bestaan te Reï (het oude Rhages), te Sultanieh, te Nachtschewan (zie fig. 8) Mausolea van zulk een bewonderenswaardig-

krachtige architectuur, dat niet anders dan eene lange vóór-beschaving daaraan moet zijn voorafgegaan om tot zulke monumenten te geraken. Men stelle zich b.s. monument gerestaureerd voor, door de stalaktietenkroonlijst te voltooien en daarboven, even terzijspringend om balustrade te laten, een koepel waarvan de buitenlijn een ietwat meer gelanceerde spitsboog te zien geeft dan de reeds beschrevene Arabische boog, om te bemerken hoe klaar, harmonisch dit monument daar voor ons staat. Zoo zijn tal van verminkte resten over Perzië verspreid, die het vermoeden wettigen, dat daar reeds in de eerste eeuwen van den Islam eene kerngezonde, mooie Architectuur heeft gebloeid.

Voortwerkende op eeuwenoude Perzische tradities, vond eene bekleeding van geglazuurden baksteen ruime toepassing. Specifiek Perzisch zijn ook de hoogopgaande traveeën, eindigende in naar het voorvlak opklimmende stalaktietvormen, omlijnd door sterksprekende rechthoekige begrenzing, die, als bij alle hunne composities, de fantasievolle dartelheid tot rust brengt. Deze slank opschietende verhoudingen kan men later, door Perzischen invloed, ook te Kaïro bij tal van Moskeeën terugvinden.

Karakteristiek zijn de gebouwen, die in horizontale doorsnede een zigzaglijn vertoonen, cirkelvorming omgebogen met uitwendig rechte hoeken, uit welks inspringende hoeken bij de kroonlijst stalaktieten ontstonden, die de algemeene cirkelomtrek herstellen. Tal van dergelijke graftomben, dikwijls in vereeniging met moskeeën, (grafmoskeeën), zijn in Perzië aanwezig, al zijn ze wel-is-waar zeer verminkt.

We noemen slecht de moskee van Arbedil, met daarbij staand Mausoleum van een Heilige (zie fig. 9), waarvan de oorspronkelijke circulaire bouw geheel als in matwerk is uitgevoerd, met een vernieuwde ingangs-

zijde uit de 14de eeuw, waaraan reeds keur van tegels met inscripties zijn toegepast van meer ontwikkelden stijl. Dan uit de 14de eeuw de grafmoskee van Choda Bende Khan te Sultanieh, een achthoekig, meer in de breedte zich ontplooiend bouwwerk van zeldzaam mooie verhoudingen, eveneens met koepel van logische structuur, geflankeerd door acht minaretten, die uit

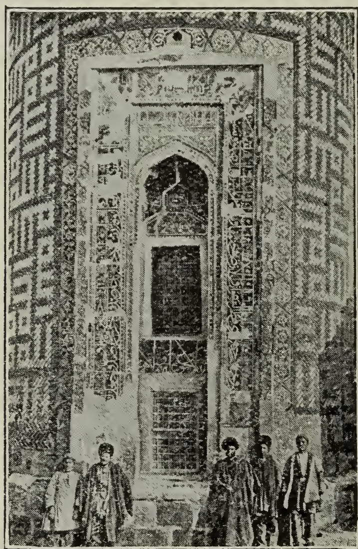


Fig. 9. Ingang tot hetMausoleum te Arbedil.

de acht hoeken zich ontwikkelen, onmiddellijk boven de rondgaande stalaktieten kroonlijst.

Eindelijk het mausoleum van Tamarlan in zijn hoofdstad Samarkand, cylindrisch van vorm, met weidsche opschriften in fayence getooid en bekroond met een zeer eigenaardigen mantelkoepel met insnijdingen, die in doorsnede eene aaneenschakeling van halfcirkels

te zien geven, een koepelvorm die meer in Perzië voorkomt, zij het niet op deze groote schaal en die ook — in navolging waarschijnlijk — te Kaïro gevonden wordt.

Daar het oprichten van mausolea en graftomben vooral in die landen valt waar te nemen, waar de volken uit het Noord-Oosten gekomen: Mongolen, Seldsjukken, Turkomannen en andere, zich blijvend hebben gevestigd, is de onderstelling niet gewaagd, dat we hierin eene voortzetting te zien hebben van de heiligen- en dooden-vereering in de landen benoorden den Himalaija gebruikelijk. Bedenken we hierbij dat de Mongolen oorspronkelijk het Lamaïsme beleden, het-

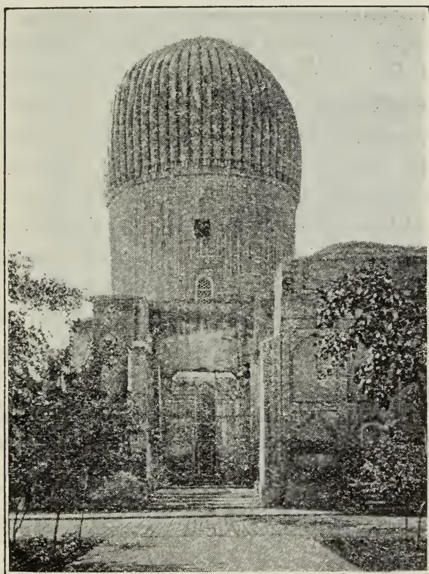


Fig. 10. Mausoleum van Tamerlan te Samarkand.

welk eene aan het Boeddhisme verwante Godsdienst is, dan is er wellicht verband te vinden tusschen den oorspronkelijken stoepa-vorm der Boeddhisten uit het begin onzer jaartelling [1]) — en later — uit Midden- en Noord-Indië, en de mausolea, die in meer ontwikkelden vorm in Perzië, Afrika en N.-Indië werden gemaakt. In de oorspronkelijke half-bolvormige, massieve aardmassa van groote afmeting — bekleed en gepolychromeerd aan de buitenwanden, omringd door processiepaden en in haar kern de reliek bevattend van een vereerd Heilige, zooals deze bij honderden in Midden-Indië gevonden worden en zooals deze later door de Boeddhisten in meer ontwikkelden vorm ook gemaakt werden in het Noord-Westen van Indië, bij Peshawur, in het Gandara-gebied, (op de grenzen van Afghanistan) — in deze oorspronkelijke stoepa is wellicht de prototype te zien van de graftombe, zooals deze in de 8ste, 9de, 10de tot de 14de eeuw geworden is. De stoepa's in het Gandara-gebied, hoewel nog massief, geven reeds — onder Boeddhistisch-Griekschen invloed — uitmuntend geprofileerde overgangen te zien van de grond- naar de koepellijn. En als eenmaal het begrip doodenvereering zich gepaard heeft aan een vasten architectuurvorm, ligt eene architectonische ontwikkeling in de hoogte-richting, met gebruikmaking der inwendige ruimte o.i. zoo voor de hand, dat deze onderstelling welhaast geene bestrijding kan vinden.

Wat de moskee betreft, ontstond reeds in de 12de eeuw in Perzië een bouwtype, die dit land, benevens Bokharije, Mesopotamie en later het Noorden van Indië, eigen bleef. De groote portaalnis, volgens Perzische booglijn overwelfd, met krachtige stalaktieten als overgang van de terugspringende muren naar deze

---

1) Voor de Stoepa zie ons No. 52/53 *Kern-Mannoury:* Het Boeddhisme. Red. W. B.

booglijn, aan de gevelzijde rechthoekig omsloten en geflankeerd door twee minaretten, werd de tot heden gevolgde hoofdlijn van het moskeefront. Het is de toegang tot zijn hoogsten graad gemonumentaliseerd, krachtig in eenvoudige lijn uitdrukkend het hoofdmoment van de architectonische compositie (zie fig. 11:

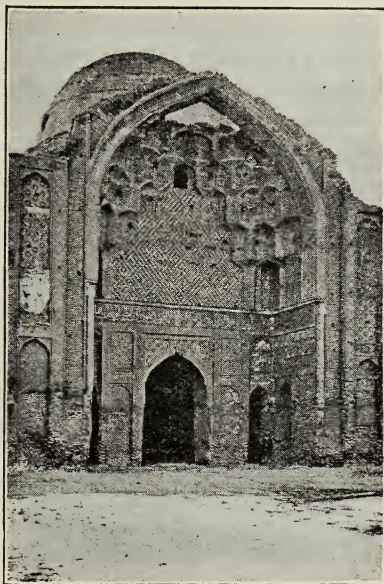


Fig. 11. Portaalhuis van de Moskee te Tebriz.

de moskee te Tebriz, uit het midden der 15de eeuw).

Met de vorderingen in de fayence-techniek, treedt de tegelbekleeding ook meer en meer overheerschend op. Terwijl in de 12de eeuw de gebouwen der Seldsjukken in Syrië en Mesopotamië regelmatig terugkeerende lagen vertoonen van blauw en groen geglazuurde baksteenen, met opschrift-friesen in relief, zien we

te Sultanieh rijk geglazuurde en ongeglazuurde baksteen-decoraties, tegels, terra-cotta's met reliefornamenten en tegel-mozaiëk, terwijl de koepels geheel met blauw geëmailleerden baksteen zijn bekleed. In hooge mate artistiek van teekening en kleur zijn de metaal-glans tegels der binnenbekleedingen, die menigmaal gevormde stukken te zien geven, zooals o.a. voor de gebedsnissen werden gebruikt. De wandplaten dezer Mihrabs hebben dikwijls afmetingen van 0.50 × 1.50 M. en hebben ter verhooging der lichtwerking,

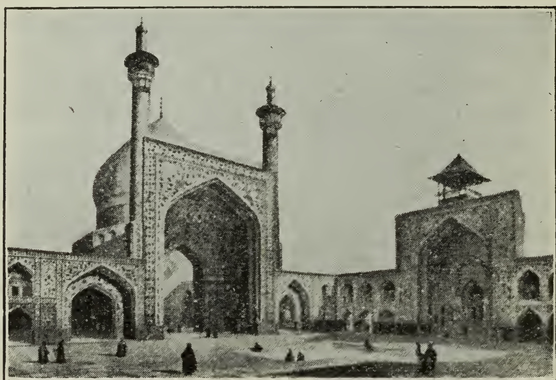


Fig. 12. Hoofdmoskee te Ispahan.

somtijds een lichtgolvende oppervlakte, met ornamenten in relief, hoofdzakelijk letters. In de 15de eeuw zijn de portaalnissen en rechtstanden als behangen met reusachtige tapijten (zie fig. 10); fayences in snij-techniek, het moeilijkste en kostbaarste dat zich in deze richting denken laat, bedekken alle muren en koepelvlakken. En als later Shah Abbas de Groote van Ispahan zijn rijkshoofdstad maakt en daar rondom het koningsplein „de Meidan" — een rechthoek van pl.m. 386 × 140 M. — twee verdiepingen hooge arcaden

maakt, aan de Zuidzijde onderbroken door de portaalnis der hoofdmoskee, aan de Westzijde door den ingang van het paleis, aan de Noord-zijde door de bazarpoort en aan de Oostzijde door de moskee van Luft-Allah, dan is ook bij al deze gebouwen — einde 16de eeuw — de fayence-bekleeding overwegend, zooals fig. 12 doet zien.

In dit latere tijdvak ondergaat de koepel van moskee (Medsjid) en universiteit (Medresse) eene belangrijke wijziging in zijn buitenlijn.

De kromming zet zich dan eenigszins voort beneden de lijn die de middelpunten verbindt, zoodat de ui-vorm ontstaat, die ook later, doch dan meer gedrukt, in Indië wordt toegepast tijdens de Groot-Mogols. Hier is de laat-Perzische ui-vormige koepel de latere vorm van een andere, van meer energieken omtrek, waarbij de buitenlijnen begrensd worden door eveneens zijwaartsch uitwijkende klimlijnen, met plotseling naar de as ombuigende liggende lijnen, die met de klimlijnen een geringen stompen hoek maken. Rondt men dezen hoek af, dan verkrijgt men dezen zeer karakteristieken koepelvorm, zooals nog eenige zijn overgebleven.

Doorgaans bestaan deze laat-Perzische koepels uit een binnen- en een buitenmantel, met daartusschen eene groote ruimte, waarin een sterk houten steunconstructie in aangebracht. In dit opzicht valt constructieve-achteruitgang te constateeren, daar de oudere koepels en alle koepels van Indië uit een enkelen mantel bestaan zonder dergelijke hulpconstructies.

Onder den invloed van Constantinopel ontstaat een bizondere laat-middeleeuwsch Turksche Architectuur, waarbij de moskeeën, in navolging van de tot moskee

geconverteerde Aya-Sophia Christenkerk, als centraalbouw werden aangelegd.

In de centrale ruimte werd de dienst verricht, terwijl de onontbeerlijke binnenplaats nu een voorhof werd, die zich tegen de eigenlijke moskee-ruimte aansluit. Met de Aya-Sophia tot voorbeeld, wisten de bouwmeesters van dit nieuwe gegeven een uitmuntend, zelfstandig gebruik te maken en als merkwaardigste voorbeeld van dezen Byzantijnsch-Turkschen bouw moeten we de Selim-moskee te Adrianopel noemen, die, èn als plattegrond èn als opbouw een volkomen logisch geheel te zien geeft van zeldzaam mooie architecturale werking. In denzelfden geest werden ook de Moskee Bayazid, de moskee Mihrimah en de moskee Ahmed te Constantinopel gebouwd, evenzoo de moskee Mahomed-Ali te Kaïro.

Dat de Arabieren bij hunne gelukkige veroveringstochten spoedig een begeerig oog sloegen op Indië, ligt zoo voor de hand, dat het ons niet verwonderen kan te vernemen, dat zij reeds in 637 na Chr. pogingen tot vermeestering hebben aangewend. In 664 was Kaboel en de landen er omheen aan de Kaliven schatplichtig en vertoonden zich al Arabische vloten voor den Indus.

Gelijk met Spanje werd het Noord-Indische grondgebied, dat zich ten Oosten tot Kasmir en ten Westen tot aan den Indus en de zee uitstrekt, aan het Arabisch gezag onderworpen. Deze overheersching duurde slechts kort, want spoedig werden de Arabieren weder door de Raypoets teruggedrongen.

Eerst ongeveer 1000 n. Chr. kregen de Ghazneviden onder den gelukkigen veldheer Mahmoed van Ghazni vasten voet in Indië, waar zij zich onder verschillende elkander opvolgende dynastieën hebben weten te

handhaven, tot eindelijk de schitterende tijd aanbrak der Groot-Mogols, afstammelingen van Tamerlan, die over geheel Indië regeerden, een tijd die vooral gekenmerkt wordt door de regeeringen van keizer Akbar, Jehangir, Jehan en Aurungzebe en in de achttiende eeuw eindigde met de Engelsche overheersching.

De architectuur-overgang tusschen Perzië en Noord-Indië werd gevormd door de kunst van Ghazni, de

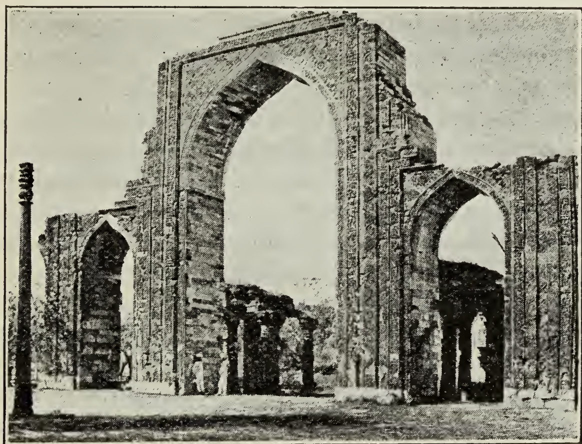


Fig. 13. Poortgebouw van de „Koetab"-moskee te Oud-Delhi.

residentie van Mahmoed, die er tal van bouwwerken stichtte, waarvan de herinnering aan enkelen nog voortleeft, zooals aan een moskee van marmer en graniet, de „Hemelsche bruid" genaamd, waarvan echter niets meer dan deze naamsherinnering is overgebleven. Eenige opzichzelfstaande minaretten, tevens overwinningstorens, doen het overwegend Perzisch karakter dier bouwwerken herkennen, zoowel door den vorm als door de materialen, waarmede zij zijn bekleed.

Deze opzichzelfstaande torens bestaan uit een benedengedeelte van stervormige doorsnede — de doorsnijding van twee kwadraten — en een bovengedeelte van cirkelvormige doorsnede, naar boven eenigszins verdunnend en opklimmend tot een hoogte van 42 meter; alles van baksteen gemetseld, bekleed met ornamenten in terra-cotta van uiterst zorgvuldige behandeling, die tot heden hunne scherpte volkomen hebben bewaard.

Het waren de vorsten van de ,,Pathan"-dynastie — oorspronkelijk van Turksche afkomst — die onafhankelijk van de overige Mahomedaansche rijken, een Indisch rijk stichtten met het oude Delhi tot hoofdstad, waar zij een reeks van hoogstbelangrijke monumenten bouwden, waarvan wij enkele willen bespreken.

Bizonder kenschetsend voor het land waarin gebouwd werd en volkomen motiveerend de algemeene groepsbenaming ,,Hindo-Islamitische stijl" is de z.g. Koetab-moskee te Oud-Delhi, waarop fig. 13 en 14 betrekking hebben. We staan hier voor een z.g. Jaïna tempel, welke door de Mahomedanen werd ommuurd en tot moskee ingericht.

Geen beter bewijs voor de bijna symbolische beteekenis hunner bogen- en arcadenbouw dan deze ommuring. Eene ommuring van triumphbogen als het ware òm den Hindoe-bouw was voldoende om wat voorheen tempel was, om te zetten in moskee!

Ziedaar het machtige hulpmiddel hunner bouwkunstkarakteristiek decoratief-blijvend ten nutte gemaakt voor godsdienstige doeleinden!

We kunnen niet nalaten even te herinneren aan het langzamerhand uitsterven van dit begrip, door er slechts op te wijzen hoe thàns dergelijke bestemmingsverandering tot stand zou worden gebracht. Zou men zich nu niet tevreden stellen met een reusachtig bord

op jukken te plaatsen en daarop met groote letters te schilderen: „Gebouw der...... Gemeente, Godsdienstoefening dan en dan......?

Vele Hindoe-tempels zijn door de Moslems geplunderd, leeggehaald, ook verwoest, doch in oorlogstijd. In tijden van rustige ontwikkeling hadden zij eerbied en bewondering voor het werk van anderen. Schreef Mahmoed van Ghazni niet, nà de verovering van Muttra, dat deze wonderstad meer dan duizend gebouwen bevatte, waaronder niet eens de talrijke tempels der „ongeloovigen" zijn begrepen, die meerendeels van marmer waren opgetrokken en even sterk gebouwd „als de leer der ware geloovigen?" We mogen aannemen, dat aan deze bewondering, indien slechts niet geprikkeld door verraad of door de noodzaak een voorbeeld te stellen in Oosterschen trant, het behoud van meer tempels der Hindoes is te danken, dan aan de absolute onverschilligheid voor architectuur, die de Engelschen sedert eeuwen hebben betoond en waaruit ze eerst in de laatste jaren zijn opgeschrikt door de algemeen-Europeesche beweging vóór het behoud van oude-monumenten.

Het zal nu niet meer voorkomen dat voor een rolsteen tot het harden van Mac-adam wegen een stuk van een z.g. Asoka-zuil der Boeddhisten genomen wordt; dat paleizen en moskeeën als steengroeven worden gebruikt voor hunne kazernes en barakken, maar wel nog dat een Britsch officier, om het zich huiselijk te maken, een keurigen mozaiëkwand overpleistert en met prentjes van „huis" beplakt......

In de groote binnenruimte van de Koutab-Moskee, bouwden de Mahomedanen een reusachtigen overwinningstoren, breed aan den voet 14.5 Meter, cirkelvormig, met insnijdingen in doorsnede, verdunnend opstijgend tot ongeveer 80 meter hoogte, verdeeld in

vijf verdiepingen door stalaktieten-balustraden; een herinnering aan hunne blijvende vestiging in het Noorden van Indië. Terzelfder tijd lieten zij een ijzeren overwinningszuil der Vishnoeieten ongemoeid, in de zelfde binnenruimte door deze belijders in 400 n. Chr. opgericht.

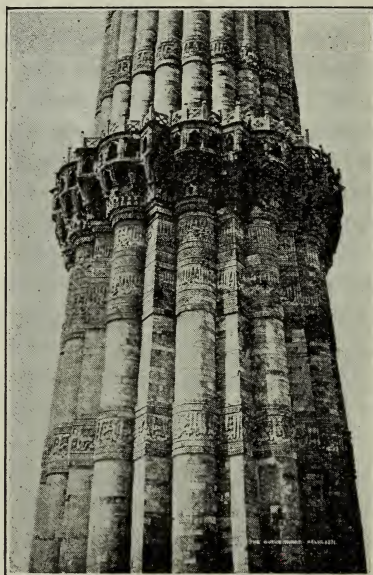


Fig. 14. Detail van een der ommegangen van den Overwinningstoren, tevens Minaret der „Koetab" moskee.

Van deze Koetab-minaret geven we in fig. 14 een detail, dat wel tot het mooiste behoort, ooit in deze richting gemaakt. Hoe mooi zijn die banden met opschriften in harden steen van beneden tot boven om de minaret aangebracht! Hoe stout en eenvoudig van

conceptie en vooral... wat een prachtig voorbeeld van de wezenlijke roeping van alle monumentale architectuur: het verstoffelijken eener gedachte!

Wanneer we eens nader de groote booglijnen beschouwen van fig. 12, dan valt dadelijk te bespeuren dat de uitvoering niet door Mahomedanen, doch door Hindoe-werklieden is geschied.

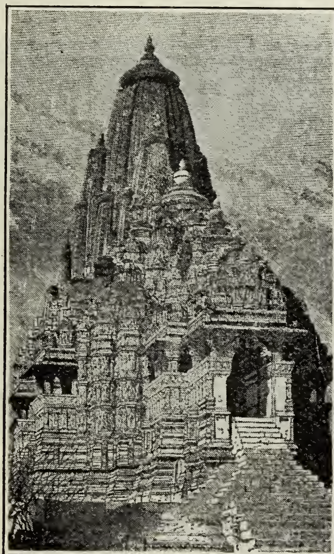


Fig. 15. Tempel te Khajurao.

Nimmer toch werd door de eersten een boog, uit horizontale lagen overstekend, gestapeld als hier geschiedde, doch altijd met wigvormige stukken steen, waarvan de voegen naar de middelpunten der bogen wijzen. Maar de Hindoe houdt niet van bogen en gewelven, want — zegt hij — deze „slapen" nooit; hun geheele architectuur berust op den horizontaalbouw, is pas-

sief met als eenigste actieve deelen, hier en daar, een rustige hefboomwerking. Zij stapelen hunne bouwwerken méér dan zij eigenlijk gezegd construeeren, zij houden zich aan de monumentale rust van den Oud-Egyptischen- en Griekschen bouw en vermijden alles, wat deze rust verstoort. Dit sloot nimmer bij hen het gebruik uit van koepelvormige afsluitingen, integendeel, bijna de meeste Hindoe-gebouwen zijn aldus af-

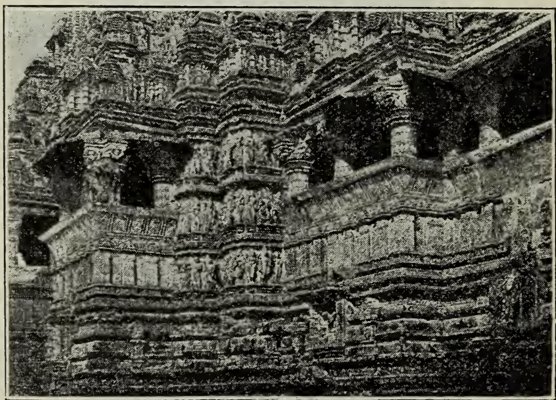


Fig. 16. Detail van den tempel te Khajurao.

gesloten, doch overeenkomstig hun constructie-stelsel, geven deze koepels langzaam opstijgende lijnen, overeenkomende met het langzaam binnenwaartsch oversteken der horizontale stukken, die doorgaans van groote afmetingen en harden steen zijn. (zie fig. 15 en 16, tempel te Khajurao, behoorende tot den Indo-Arischen groep).

Bij kleinere koepels van sneller afsluitende belijning, zooals deze veelvuldig voorkomen bij de z.g. Jaïna-tempels, zijn het zware steenen platen, die al overstekend, de opperste afdekplaat dragen.

Voor hunne zuilen gebruikten zij groote staande stukken steen, met de uiterste zorgvuldigheid en Hindoe-geduld op elkander passend gemaakt zonder gebruikmaking van eenige bindende mortelsoort. Steeds zijn deze zuilen, al mogen ze nog zoo slank zijn, overwegend horizontaal van architectonische indeeling. Nimmer zien we het hoog opstijgende van den Griekschen en Romeinschen zuil zonder onderbreking. Deze constructie-methode drukt zoozeer op alles haar

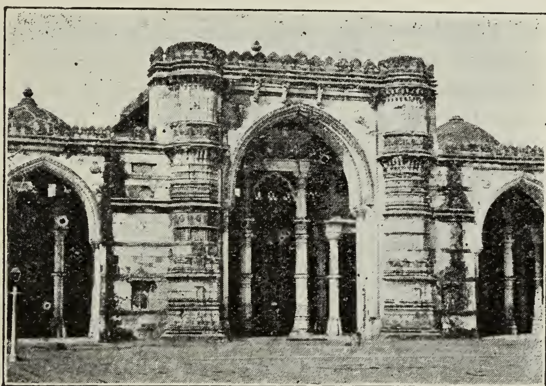


Fig. 17. Moskee van Ahmedabad. (De minaretten zijn in het begin der 19e eeuw ingestort.)

stempel, de horizontale indeeling is zoozeer overheerschend, dat zij van grooten invloed is geweest op tal van gebouwen uit den Islamitischen tijd, zóó dat van een wezenlijke vermenging van Hindoe- en Islamitische elementen gesproken kan worden.

De moskeeën van Jaunpoer, Ahmedabad (zie fig. 17) Mirzapoer, Mandoe, Gwalior, Gaoer; de Mausolea te Byapoer, Gwalior en vele andere gebouwen, vertoonen alle, de een meer, de andere minder, dezen invloed in den uiterlijken vorm hunner architectuur. Wat de

constructie betreft, hernemen nà Oud-Delhi, de Mahomedaansche constructeurs ook zelf de leiding. Aan hen danken we tal van belangrijke koepels, die geheel afwijken van de reeds besprokene Perzische. De stoutste constructie van dien aard is het mausoleum van Mahmoed te Byapoer, in 1441 gebouwd; een kwadratisch grondplan van 40.50 Meter zijde, overwelfd volgens het reeds genoemde stelsel der door elkander snijdende kwadraten, waardoor boven eene achthoek ontstaat van 29 M. opening. Op het daardoor overstekende bovenmassief, dat neiging heeft tot binnenwaartschen druk, is een koepel geslagen van 37 M. overspanning, die derhalve 3.5 M. rondom vrijen loop laat, en door zijn zijdelingschen druk den b.g. binnenwaartsche opheft. Deze koepel is massief, heeft eene manteldikte van 3 M., en klimt tot een hoogte van 59 M. boven den grond. Wat afmetingen betreft is hij de evenknie van het Pantheon te Rome.

In de vlakten rond Oud-Delhi zijn talrijke mausolea verspreid, waaronder vele achthoekige, met terugspringenden verdieping-bouw, met kleinere koepeltjes geflankeerd, die hun plaats vinden in de hoeken en in de diepten der terugsprongen.

Bij de verdere ontwikkeling van den moskee-bouw valt op te merken, dat de platte gronden, onder den invloed der Hindoe-voorbeelden, steeds meer en meer een weidscher, opener aanzien krijgen. We zouden bij sommige moskeeën van Noord- en Midden-Indië kunnen spreken van immense „Cours d'honneur," die aan de eigenlijke moskee voorafgaan, links en rechts geflankeerd door galerijen, met in het front stoute ingangsgebouwen. Op den achtergrond verrijst de eigenlijke moskee, met indrukwekkend middengedeelte, waarbij er zijn die aan den geweldigen voorbouw der Oud-Egyptische tempels doen denken, doch dan met

een koepel zijn bekroond. (Moskee te Jaunpoer en Byapoer).

Andere worden voorafgegaan door een geheel omsloten voorplein (Ahmedabad, Mandoe) met overwegende Jaïna-indeeling, eindelijk, onder de Groot-Mogols, overtreft het ensemble alles wat te voren in deze richting werd bereikt door grootschen opzet en majestueusen bouw.

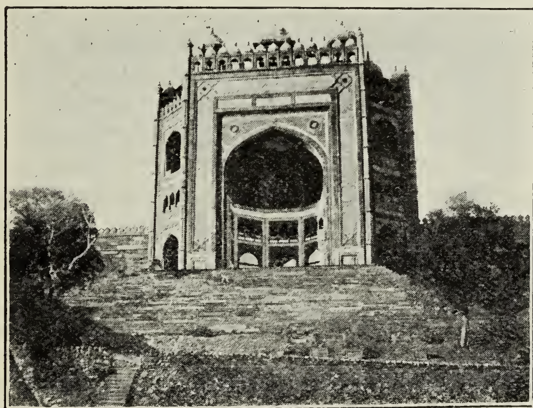


Fig. 18. Zuidelijk toegangsgebouw tot de groote moskee te Futtehpoer.

Van het Mogol-tijdvak vóór keizer Akbar, dat van 1494 tot 1556 loopt. (Akbar regeerde van 1556 tot 1605) is architectonisch weinig bekend. Toch moet Baber (1494—1531) veel gebouwd hebben, daar hij in zijne nagelaten geschriften spreekt van 680 steenhouwers, die dagelijks voor hem werkzaam waren te Agra en van 1500 in andere steden. Van zijn zoon staat geschreven, dat hij, behalve andere paleizen, er een bouwde met zeven afzonderlijke paviljoenen, voor audiëntie-hallen ingericht, gewijd aan de zeven pla-

neten, waarin hij afwisselend op den dag aan elk dier planeten gewijd, audiëntie verleende. Deze fantasie herinnert aan een andere van den ,,zonnekoning" Lodewijk XIV, die zich bij Marly op hoogen leeftijd een ,,hermitage" bouwen liet door Mansard, bestaande uit een hoofdgebouw aan de Zon gewijd, geflankeerd door twaalf paviljoenen voor de hovelingen, in twee rijen van zes, die elk in hunne frontispiesen een der teekens van het dierenriem te zien gaven. Van deze gebouwen — toevallig is ook Marly verdwenen tijdens de revolutie en prijken nog slechts de ,,chevaux de Marly" van Coustou op de place de la Concorde te Parijs — is niets meer overgebleven. Eerst die, welke door Akbar zijn gebouwd of voltooid, geven een beeld van die architectuur, welke we als algemeene benaming de Mongoolsch-Islamitische zouden kunnen noemen, ware het niet, dat de monumenten uit Akbar's tijd nog een bizonderen Hindoe-trek verraden, welke nà hem weder verdwijnt — waardoor we beter doen te spreken van Hindoe-Mongoolsch-Islamitischen stijl, voor zooverre het zijne gebouwen betreft.

Dit herlevend Hindoe-element is een gevolg van Akbar's menigvuldige pogingen om eene samensmelting tot stand te brengen tusschen de vijandelijk tegenover elkander staande Brahmaansche en Mahomedaansche stroomingen in zijn rijk en aan zijn hof.

In Limburg Brouwer's historischen roman ,,Akbar" lezen we hoe deze krachtige figuur, keizer en filosoof tevens, aan zijn hof zich onderhield met de missionarissen van verschillende godsdiensten — zelfs een Jezuïten pater treedt daarin op — en alle intriges beheerschend, zelf een toonbeeld van verdraagzaamheid, geen onverdraagzaamheid om zich heen duldde. Dit weerspiegelt zich ook in zijn bouwwerken, daar

het plastische middel der architectuur door hem benut wordt, om ook hierdoor tot het volk van verdraagzaamheid te spreken. Een duidelijk voorbeeld hiervan zien we in zijn mausoleum te Secundra, bij Agra, dat hij voor zich oprichtte tijdens zijn leven; een gebruik, dat reeds langen tijd vóór hem door andere vorsten was ingevoerd. In dit monument vinden we een min of meer Boeddhistischen opzet in den plattegrond terug, met vele Hindoe- en Islamitische elementen in den opbouw. Dat eene dergelijke persoonlijk doorgevoerde fusie anti-architectonisch is, blijkt ten duidelijkste uit dit bouwwerk, daar de innige verwording tot Hindoe-Islamitische kunst uit het voorafgegane tijdperk aan dit monument geheel vreemd is gebleven.

Overwegend Islamitisch, bijna zonder Hindoe-motieven, is de residentie, welker Akbar zich te Futtehpoer bouwde: een reusachtig complex van paleizen, troonzalen, afzonderlijke paviljoenen voor elk zijner drie favorita's — waarvan de eene een Hindoesche, de tweede eene Mahomedaansche en de derde eene Christin was (waartoe filosofie al niet leiden kan!) — benevens een zeer grootsch aangelegde moskee, die door geen andere in Indië wordt overtroffen. Men stelle zich een grooten rechthoek voor van 140 bij 165 meter, met aan een der lange zijden een hoofdingangs-gebouw boven een imposanten trappen-aanleg (zie figuur 17) met links en rechts galerijen die tegen dit gebouw aanleunen, en de geheele rechthoek omloopende, aan de vierde zijde de Moskee als insluiten. Op het binnenplein, niet in het midden, zooals eene verderfelijke modern-Europeesche methode dat zou voorgeschreven hebben, doch tegen een der zijden, staan nog twee mausolea, die in uiterst kostbare materialen zijn uitgevoerd. Eenig denkbeeld van het algemeen aspect dezer moskee geeft

een soortgelijke, doch kleiner, door Akbar's kleinzoon, Shah Jehan te Delhi gebouwd (zie fig. 19).

Het mooie tijdvak der Mongoolsch-Islamitische kunst wordt door Shah Jehan, althans architectonisch, op waardige wijze besloten.

Behalve een paleis te Agra, in aansluiting met een daar reeds door Akbar gebouwd, ondernam hij te Delhi den bouw van een nieuw paleis, dat, wat uitgestrektheid en indeeling betreft, slechts overtroffen wordt door de wondere paleis-tempels, welke in Cambodga zijn gevonden.

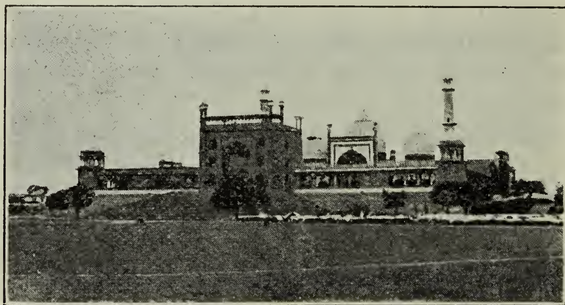


Fig. 19. Moskee te Delhi.

Dit paleis te Delhi staat op een rechthoekig plateau van 480 bij 700 meter, door wallen van rooden zandsteen omgeven, waar op regelmatige afstanden kleine paviljoenen zijn uitgebouwd. Door den hoofdingang komt men in een grootsche galerij, die den indruk maakt van „het middenschip van een groote Cathedraal," toegang gevende tot een binnenplein, dat rondom begrensd is door twee-verdiepinghooge gebouwen, met op den achtergrond een groote muziekzaal. In de zelfde as een tweede groote binnenplaats met in het midden de groote audiëntiezaal, waarin de legendarische „pauwentroon." Hierachter

wederom een binnenplaats, waaromheen badzalen en andere vertrekken. Ter linker- en rechterzijde strekken zich, 240 meter aan weerskanten, in twee nagenoeg gelijke helften, series binnenplaatsen uit met paleisvertrekken, waaronder een audiëntie-zaal die ten allen tijde de bizondere opmerkzaamheid getrokken heeft door hare kostbare uitvoering. Hoezeer men zich bewust was hier iets zeer aparts gemaakt te hebben, blijkt uit daarop voorkomende opschriften als: „Indien ergens een hemel op aarde, is het hier, is het hier!" Tuinen met fonteinen en kanalen, kleinere zitpaviljoenen en kiosken voltooiden oorspronkelijk den geheelen aanleg.

Het is jammer, dat van dit paleis slechts enkele gedeelten zijn gespaard tijdens den grooten Indischen opstand. Het grootste gedeelte werd bij die gelegenheid en daarna door de Britsche bezetting gemutileerd en benuttigd voor hare nieuwe gebouwen. De indruk van dit paleis in zijn glanstijd moet ontzaglijk zijn geweest, door de schoonheid en bijna verkwistenden rijkdom der materialen. Reizigers, die dit paleis bezochten, toen de Groot Mogols er nog resideerden, spreken van zeven tronen, met diamanten als overdekt. Een dezer tronen werd in het laatst der 17de eeuw door een Franschman nauwkeurig geschat op honderdzestig millioen francs. „De reiziger, die Delhi naderde, zag „reeds van verre tegen de blauwe lucht een bosch van „minaretten en koepels zich afsteken. In de stad gekomen zag hij honderden paleizen en monumenten met „kleurige emails als overdekt. Om den meester te zien „van al deze wonderen, wachtte hij slechts het uur af „waarop de vorst zich naar de moskee begaf, om intusschen een blik te werpen in de tuinen, waar kiosken met mozaiëken overdekt en als kant bewerkt zich „losmaken van een achtergrond van geurige boomen

,,en hun wit marmer weerspiegelen lieten in de stroo-
,,mende kanalen en bassins der tuinen.

,,Het geluid van duizenden Cymbalen kondigde dan
,,plotseling de komst van den keizer aan. Uit de mo-
,,numentale portaalnis van het paleis treden een
,,menigte dienaren in schitterend gewaad te voor-
,,schijn, gevolgd door krijgslieden in krijgstooi en
,,bronskleurige slaven, die fijnbewerkte palankijnen
,,dragen door fluweelen zonneschermen overdekt.
,,Daarna, omringd door kleurige groepen Hindoesche,
,,Perzische en Turcomansche ruiters, allen prachtig
,,bewapend, en te midden der grootwaardigheidsbe-
,,kleeders, de keizer, fonkelend van goud, zilver en
,,edelgesteenten, gezeten op een olifant, onder een bal-
,,dakijn, met diamanten en smaragden als bezaaid.
,,Bij deze verschijning knielde de menigte als voor de
,,levende schaduw Gods op aarde, voor den Groot-
,,Mogol, den absoluten heerscher over vijftien konink-
,,rijken, den koning van Agra, Delhi, Kaboel, Lahore
,,en Aymir, van Guzerat en Bengalen, den souverei-
,,nen meester van het Keizerrijk van Indië."

Aldus eene fantasie van Le Bon, die deze gebouwen van nabij gezien heeft. Maar we hebben in ons vaderland een kunst-schilder, die ontzaglijk veel voor architectuur gevoelt en... haar begrijpt, wat van slechts enkele schilders gezegd kan worden, en Indië bereizende, zijne indrukken indertijd (1898) in de Kroniek neerschreef.

Ziehier wat Marius Bauer van dit paleis vertelt:

,,...Shah Jehan is het, die de Indische kunst tot haar
,,toppunt heeft gebracht. Zijn paleis is meer dan rijk
,,en het is in schoonheid een pendant van den ,,Tay" [1])
,,De audiëntiezaal is een open gebouw met zes rijen
,,kolommen; deze zuilen zijn vierkant, die van de twee

1) Over dezen „Tay" straks nader.

,,middelste rijen langwerpig. De voetstukken zijn tot ,,een meter hoogte ingelegd met precieuse steenen, ,,de rest der zuilen is beschilderd met bloemen en Per- ,,zische ornamenten, evenals de plafonds. Alles is uit ,,marmer en goud. Aan de rivierzijde is een wand met ,,twee groote vensters en daartusschen een open ,,boog. Hiervoor stond de bekende pauwentroon, en ,,als men zich indenkt hoe deze wit- en gouden zaal ,,er moet hebben uitgezien, toen de Mogol in volle ,,statie op dit gouden wonder gezeten was, dan krijgt ,,men een gevoel van vreugde en ontzag, van ontzag ,,voor den man die het maken liet, en vreugde over ,,het feit, dat er eens een tijd was, toen het uitvoeren ,,van zulke scheppingen mogelijk bleek. De troon was ,,van massief goud en belegd met edelgesteenten. Hij ,,werd overkapt door een hemel waar een franje van ,,parelen van afhing, en die rustte op twaalf kolom- ,,men. Aan de rugzijde van den troon waren twee ,,pauwen van robijnen en safieren en tusschen deze ,,in zat een levensgroote papegaai van smaragd.

,,Aan weerszijden stond een purperen en met paar- ,,len overdekte parasol, de stelen waren een paar ,,meter hoog van goud en ingelegd met juweelen. ,,Deze troon heeft 40 à 60 millioen gekost, en dat hij ,,van uitvoering even schoon was als de kosten groot ,,waren, mag men gerust aannemen, want de ontwer- ,,per was niemand minder dan de schepper van den ,,Tay. Dat Shah Jehan zulke sommen kon besteden ,,voor zijn galasofa is begrijpelijk, als ge weet dat de ,,Perzische koning Nadir Shah na de inneming van ,,Delhi die stad verliet met een buit van 70 millioen ,,pond sterling!"

,,Naast de hal is aan weerszijden een terras. Het ,,linksche leidt naar de vertrekken van den vorst, het ,,rechtsche naar de baden.

„Het eerste der twee gebouwen vind ik niet alleen „mooier dan alle andere van het paleis, maar ook dan „alle, die ik gezien heb. Het steekt buiten den gevel „uit. In de rondte zijn tralievensters van marmer „waartusschen kolommen, die in zacht groen en rose „beschilderd zijn. Hiernaast liggen de drie andere „kamers, waarvan de middelste 't grootste is en in „tweeën gedeeld door een bassin. Al deze kamers zijn „van wit marmer. Iedere wand is verdeeld in een „aantal groote en kleine vakken, in omtrek vierkant „en met een boog in de binnenzijde. In ieder dezer „nisvormige boogjes is een bloemtak geschilderd, en „alle verschillend, chrysanthen, rozen, lelies of anjers, „maar slechts met rose of met blauwe kleur; de bla„deren zijn zacht groen, de randen en bogen goud en „ieder bloemblad en iedere stengel is ook weer omtrok„ken met goud. De plafonds zijn op dezelfde wijze „versierd en langs de deuren en de lambriseering is „een smalle rand, waar ook weer bloemtakken om„heen gestrengeld zijn.

„Op de lambriseering zelve zijn op gelijke afstan„den groote planten met uitgespreide bloementakken; „deze zijn alle van precieuse steenen. De kamers zijn „van de hoogste distinctie en van de meest smaakvolle „weelde. In haar bereikt de versieringskunst haar „toppunt. Iedere bloem is gestyleerd en met bewon„derenswaardigen smaak gekleurd en geteekend. Er „is een rustig licht in deze kamers, dat getemperd „wordt door een eveneens versierde galerij, die langs „de linkerzijde loopt. Er waren, gelijk met mij, een „twintigtal Oosterlingen, in prachtvolle costuums van „paars en groen fluweel, en kleurige zijde en wit. „'t Was of het paleis weer herleefde. Die statigbewe„gende figuren gaven een oogenblik aan de kamers „hun vroegeren glans terug, en voor een oogenblik

,,heb ik mij kunnen verbeelden aan het hof te zijn ,,van Shah Jehan......"

Zoo beschrijft Bauer nog de algemeene audiëntiehal, waar ook bij de versieringen niets dan precieuse steenen zijn gebruikt. ,,...'t Maakt u misschien ture-,,luursch, roept hij uit, dat ik u telkens moet schrij-,,ven over zeldzame steenen, maar hoe kan het anders, ,,men heeft er tonnevrachten gebruikt; als juweliers ,,hier niet zulke hooge prijzen vroegen voor zelfs 't ,,onbeduidendste stukje, zou men bij het zien der

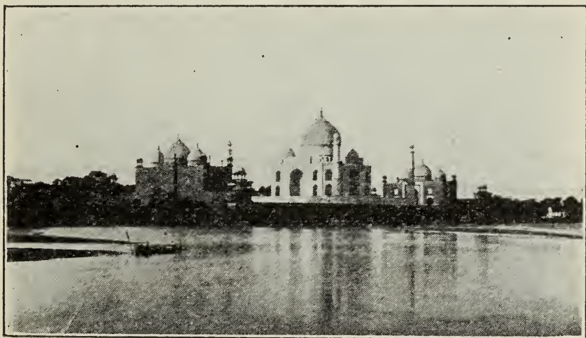


Fig. 20. Ensemble van den ,,Tay Mehal" te Agra.

,,Indische paleizen kunnen denken, dat men dit mate-,,riaal gebruikte uit goedkoopte. Men krijgt hier den-,,zelfden indruk, als bij het lezen der duizend-en-een-,,nacht, waarin zooveel over juweelen wordt gespro-,,ken, dat zij haar waarde verliezen en een gewone ,,Hollandsche keisteen precieuser lijkt dan al de op-,,genoemde schatten."

Ten slotte de ,,Tay Mehal" te Agra.

Van deze mausoleum-gebouwen geeft Bauer zulk eene keurige beschrijving, dat het zonde zou zijn aan eene ons te wagen, die, aan architectonische opme-

tingen, plattegronden en foto's ontleend, wellicht bouwkundig-correcter zou zijn, doch in geen geval het grootsch-artistieke van deze bouwwerken zóó voor oogen kan tooveren.

,,...Want ik heb de Tày-Mehal gezien en alles ver-,,dwijnt voor het oogenblik uit mijn herinnering, dat ,,wonder van marmer heeft alles uit mijn hoofd ver-,,drongen, ik ben een en al verrukking, een en al ,,Tày." Murray schrijft in zijn gids over dat graf van

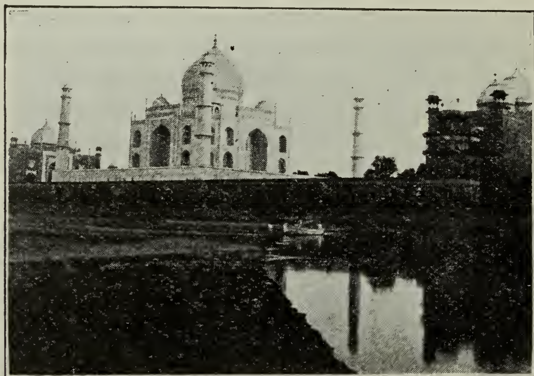


Fig. 21. Ensemble van den ,,Tay Mehal" te Agra.

,,de sultane Tariste van Shah Jehan, dat 't het mooiste ,,gebouw is van Indië en misschien van de wereld. Ik ,,geloof dat hij dit ,,misschien" gerust weg had kunnen ,,laten, want ik weet waarlijk niet welke bouwkundige ,,schepping hiermede kan vergeleken worden. De Dom ,,van Milaan? De Aya Sophia? De eerste komt het nabij ,,in bewerking van de buitengevels, de tweede overtreft ,,het zelfs door een imposanter interieur, maar geen ,,van beide is zóó volmaakt en schoon als dit mauso-,,leum. De eenige aanmerking, die ik er op zou durven ,,maken is dat de minaretten iets te breed zijn aan hun

,,basis, zij hebben nu iets van vuurtorens en missen het ,,slanke van de Turksche minaretten. Maar hoe moet ,,ik woorden vinden om U te beschrijven hoe de Tay ,,er uitziet? Wat geeft het of ik zeg dat het een acht- ,,kantig gebouw [1]) is, gekroond door een grooten koe- ,,pel en vier kleine en omgeven door vier minaretten, ,,dat het ligt op een terras, geflankeerd door twee mos- ,,keeën, in een grooten tuin met vijvers en terrassen?

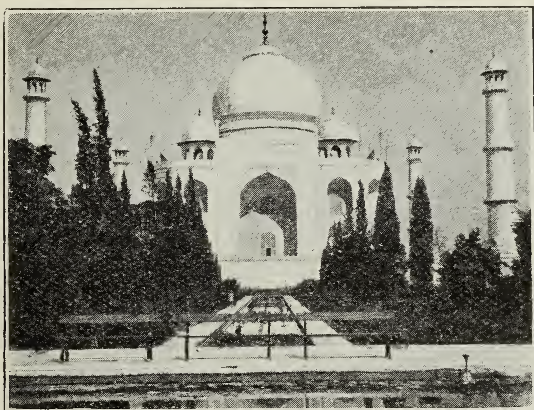


Fig. 22. Hoofdgebouw (Mausoleum) van het gebouwen-complex der ,,Tay Mehal" te Agra.

,,Wie is in staat in woorden weer te geven deze schoon- ,,ste uiting der architectuur, deze essence van Ooster- ,,sche pracht? 't Is een ontzaglijke parel op een veld ,,van azuur, gevat in turkooizen en smaragden; 't ,,azuur is de lucht, de turkooizen de boomen, de sma- ,,ragden de roode moskeeën en poorten. 't Is een groei- ,,ing van marmer, opvarend in spiralen en bogen, 't is ,,een zeepbel die uiteen zal spatten en verdwijnen als

*) Liever: vierkant, met afgeschuinde hoeken.

„een droombeeld. 't Is het paleis van Alladin, door „geesten gebouwd.

„Het mausoleum ligt, zoo als ik zei, in een grooten „tuin, omgeven door een muur van rooden steen; aan „de eene zijde stroomt de Jamna, of liever ligt de bedding van de rivier, want zij is voor de helft opge„droogd; aan de andere zijde is het ingesloten door „dorre rotsachtige en schraal begroeide terreinen.

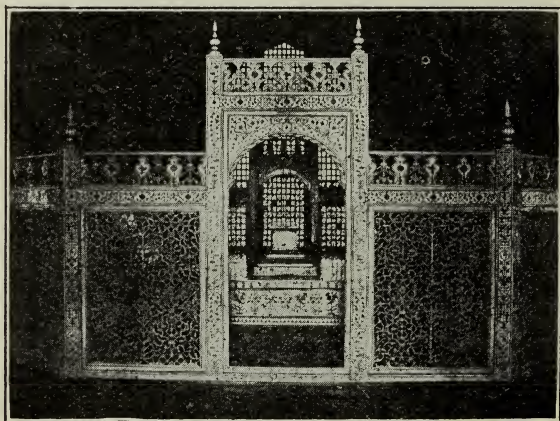


Fig. 23. Marmeren afsluiting der Sarcophagen in het Mausoleum te Agra.

„Men komt eerst op een groot plein met vier poorten; „de grootste van deze, die de ingang is tot den tuin, „geeft reeds een voorsmaak van wat achter haar mu„ren verborgen ligt. 't Is een groot gebouw van rooden „steen, ingelegd met fijne ornamenten van wit en „zwart marmer, aan de vier hoeken staan torens, „waar boven op witte koepels, gedragen door slanke „zuilen. De enorme boog der poort is van wit marmer „en versierd met een rood en wit ornament van bloe-

„men en bladeren en boven deze boog loopt een „dubbele rij van Moorsche kolommen, die een tiental „kleine witmarmeren koepels dragen. Zoodra men de „poort doorgaat, ziet men de Tay recht tegenover zich, „geheel aan het ander eind van den tuin en spiege- „lend in het kalme water van een vijver, die in een „langwerpig vierkant den geheelen tuin doorsnijdt. De „eerste aanblik is overweldigend en tooverachtig. Ik „zou boven de poort willen schrijven: „zalig degeen „die hier binnentreedt," want voorwaar er is geen „schooner plek op aarde. De marmeren paden worden „overschaduwd door het dichte lommer van accasia's, „oleanders, tamarinden en palmen, langs de zijden „groeien de prachtigste bloemen en in het water spie- „gelt het marmeren gebouw zich terug in zulke zuivere „kleuren en lijnen, en boven het groen rijst het zoo „rein en majestueus omhoog in de azuren hemel, dat „men waarlijk niet meer weet of men waakt of „droomt. En hoe nader men komt bij de witte colossen, „des te schooner worden de lijnen en verbindingen „en ontdekt men de fijne ornamenten, waarmede de „muren zijn ingelegd. Eerst komt men op een terras „van rooden steen, dan op een van wit marmer, dat „eenige meters hooger ligt en een groote oppervlakte „beslaat, en midden op dat vierkant, dat op iederen „hoek wordt afgesloten door een minaret, staat het „graf der Sultane. Rechts en links van het middenter- „ras ligt weer een ander, maar lager, en op ieder „staat weer een gebouw. Beiden van rood en wit mar- „mer, met groote poortbogen en witte koepels.

„Het is de schoonste groep gebouwen die ik immer „zag. Maar een goed begrip van de weelde en den „kunstsmaak krijgt men eerst wanneer men het „mausoleum binnentreedt. 't Is een groote ruimte, die „slechts spaarzaam verlicht wordt door eenige ven-

„sters. De koepel verliest zich in het duister, in het „eerste oogenblik ziet men nauwelijks het hekwerk „dat midden in staat en de graven omsluit. Alleen het „hekwerk te zien is reeds een reis naar Agra waard. „Het bestaat uit groote marmeren platen die à jour „zijn uitgezaagd met ornamenten van bloemen, de „pilasters en bogen zijn ingelegd met edele steenen, „jaspis, agaat, turkoois en smaragd, die gesneden zijn „in den vorm van bladen en bloemen. Asters, lotos, „passiebloemen en rozen bedekken het blanke marmer; „ieder bloemstuk, iedere tak is een precieuse steen. „Binnen het hek staan twee sarcophagen, de grootste „is het graf van Shah Jehan, de andere die zijner „Sultane, beide zijn van wit marmer en op de zelfde „wijze als het hek met bloemen en spreuken versierd. „Maar niet alleen dit praalgraf, alle wanden der zaal „zijn overdekt met die verrukkelijke bloemguirlanden. „De weelde is buitensporig, maar het is niet de weelde „van een parvenu, de kostbaarheid is hand aan hand „gegaan met de kunst. Dit gebouw bewijst dat iets „werkelijk schoons alleen met de schoonste materialen „te bereiken is. Wat de Tay als bouwstuk beteekent, „beseft men eerst recht, wanneer men hem bij maan„licht gezien heeft. De ongevoeligste mensch moet bij „dit schouwspel in bewondering geraken. De pracht „van het schitterend licht op de blanke muren, de „schaduw in de enorme bogen, het gefonkel van de „gladgeslepen steenen is ongelooflijk mooi. Wie dit „gezien heeft, heeft het schoonste moment van zijn „leven beleefd.

„Rust hier in vrede, Shah Jehan. Gij hebt meer ge„daan dan eenig vorst voor en na u, gij hebt der „wereld het schoonste kunstgenot geschonken en de „bouwkunst verheven tot de hoogste der kunsten. Het „mausoleum, het marmeren wonder, is een baken

„voor alle kunstenaars van alle tijden. Wie weet, „misschien komt eenmaal de dag, dat onze zieltogende „architectuur, die zich in vertwijfeling vastklemt aan „Grieksch, Gothisch en Renaissance, die haar on- „macht tracht te verbergen achter torens van ijzer en „gebouwen van kalk, nieuwe kracht zal zoeken in uwe „heerlijke schepping. In den Tay van Agra zegeviert „de Islam over de Christenheid.”

Hadden wij ongelijk Bauer hier aan het woord te laten? Zouden zulke excessen van schoonheid wel mogelijk zijn zonder de absolute macht eens heerschers? Onze tijd zou hierop kunnen antwoorden, voorloopig in ontkennenden zin, doch later...? Want hooren en lezen wij niet dagelijks van miljoenen en miljarden gelds, die het vermoeden wettigen dat ééns weer de tijd zal komen van groote pracht in moderne architectuur? Als de mode van „doode meesters” aan ’t luwen raakt en er „levende meesters” zullen zijn om miljardairs-fantasiën in steen om te zetten? Maar eerst zal de miljardair zich van gelukkig geld-soldaat tot vorst moeten opwerken en een dynastieke beschavings-cultuur doorloopen, éér hij tot vorstelijke fantasiën in staat zal zijn. Tegen dien tijd is er ook wel een meester, die zijn denkbeelden te belichamen weet.

Er heerscht in onzen tijd ’n zekere onoprechtheid in de appreciatie der materialen, gevolg wellicht van den deels artistieken, deels humanistischen drang, alle lagen der maatschappij met schoonheid gelukkig te maken. Daar is ethische schoonheid in deze bedoeling, doch gelooft men inderdaad aan artistieke schoonheid als resultaat van dit streven? Onze rede zegt dat er een begin moet zijn en dat dit begin in den eenvoud der dingen ligt, maar tevens voelen we dat de artistieke vlucht aanvangt waar ook het nobele materiaal begint. Is perkament niet mooier dan papier? Ivoor

mooier dan been? Waarom wint zilver het van tin en is het goud zooveel edeler dan koper? En vooral: waarom werkt de artist liever met edele dan met onedele materialen? Het is wijl de adel van het materiaal zich openbaart in de kleur, in de fijne nuanceering, die een gevoeliger, zuiverder artistieke bewerking eischt dan grover, minderwaardiger materie; wijl de gloed en de pracht van het resultaat, met edele materialen bereikt, oneindig warmer en zuiverder is dan verkregen kan worden met — helaas — goedkooper grondstoffen. De natuur werkt niet vergeefs langer hieraan dan aan de meer voor de hand liggende. Ik geloof niet aan den blijvenden eenvoud der toekomstarchitectuur! Eenvoudig bij den aanvang — om richting te nemen — maar zooals de sierkunst reeds schittert in pracht van kleur en lijn, zal ook de Bouwkunst haar streng gewaad afwerpen om zich te tooien met distinctie in keur van materialen, met heerlijke tegenstellingen van lijn en kleur. Men begrijpe niet verkeerd, ook in eenvoud is schoonheid, veel schoonheid zelfs, de eenvoudige klare vorm is wellicht de eerste en eenigste voorwaarde van alle architecturale schoonheid, doch vereenigd met het nobele materiaal en de liefdevolle, gevoelige bewerking waartoe dit materiaal als van zelve dringt, zal de aanvankelijk ruwe schoonheid opgevoerd worden tot eene van supérieuren rang.

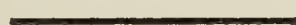
De voordrachtavond met lichtbeelden, waarvan dit opstel een gevolg is, gaf, wat de beurt betreft aan Oostersche kunst gewijd, méér aan illustraties, dan wij in staat zijn hier met eene beschrijving te volgen, beperkt als we zijn in de ons toegestane ruimte en afbeeldingen-tal. Niet alleen hadden die lichtbeelden betrekking op de Mahomedaansche kunst, zooals wij

die hier doorloopen hebben, doch ook op de eigenlijke kunst van het Oosten, n.l. die kunsten, welke in Indië zijn ontstaan en die we even aangeroerd hebben bij de bespreking van het Hindoe-Islamitische tijdperk in Noordelijk Indië.

Deze eigen Indische kunst met hare uitloopers omvat de Boeddhistische van de 3de eeuw vóór Chr. tot de 6de, 7de en 8ste eeuw na Chr. in Voor-Indië, de Neo-Brahmaansche daarna tot heden, de kunst in Trans-Himalaya, in Achter-Indië en de zoo weidsche paleis- en tempelbouw in Kambodja. Om volledig te zijn zou als slot een overzicht mogen volgen van de mooie Boeddhistische en Brahmaansche kunst in Ned.-Indië. Doch een onderwerp kan ook te beknopt worden behandeld, waardoor het doel wordt voorbijgestreefd. En te veel eerbied gevoelende voor het vele schoone dat ook in deze Indische stijlen gevonden wordt — men zie slechts de afbeelding van den Hindoe-tempel te Khajurao — achten we het beter eene beschrijving, zelfs eene korte, tot eene andere gelegenheid uit te stellen.



LIJST DER AFBEELDINGEN



III

KLASSIEKE BOUWKUNST

DOOR

J W. H. LELIMAN, Bouwk. Ing.





E klassieke bouwkunst te behandelen was — schijnbare tegenstrijdigheid — eene taak, waartegen ik opzag, juist wijl zij mij aantrok.

Onafzienbaar is het gebied dat zich voor ons opent. Van den aanvang af moet ik op de uiterste beperking bedacht zijn. Ik moet weerstand bieden aan de verleiding om de, ten nauwste verwante zusterkunsten binnen den kring van het onderwerp te brengen. Door slechts hier en daar een greep te wagen, moet ik trachten eenig inzicht te geven in de vormen en het wezen der klassieke bouwkunst in verband met de samenleving, die haar deed ontstaan.

Onder klassieke bouwkunst is hier, naar engere gewoonte en geijkt spraakgebruik, uitsluitend verstaan die van Hellas en die van Rome. Namen in één adem uitgesproken weliswaar, maar die duiden op twee wel te onderscheiden richtingen, welke bij veel overeenkomst, in meerdere opzichten toch ook lijnrecht tegenover elkander staan.

Ik ben mij bewust veel te gaan vergen van het geduld en de aandacht. Toch zal ik vele belangrijke, zelfs fundamenteele punten slechts vluchtig kunnen aan-

stippen, van meerdere open vragen niet naar hare oplossing mogen zoeken. Maar na al dat voorbehoud bleef het terrein nog te groot dan dat ik er niet nog het voornaamste aan toe zou voegen. En wel dit: Ik zal er mij toe bepalen de ontwikkeling der betrokken bouwstijlen in groote trekken te schetsen en dat trachten door het mededeelen van feiten en verschijnselen.

Bespiegelingen vermijdend, zal ik meer denken aan de kunstgeschiedenis dan aan de schoonheidsleer, de theorie van het schoone, voor welke juist de kunst der klassieke, en in het bijzonder der Grieksche oudheid van ouds een zoo rijke bron is.

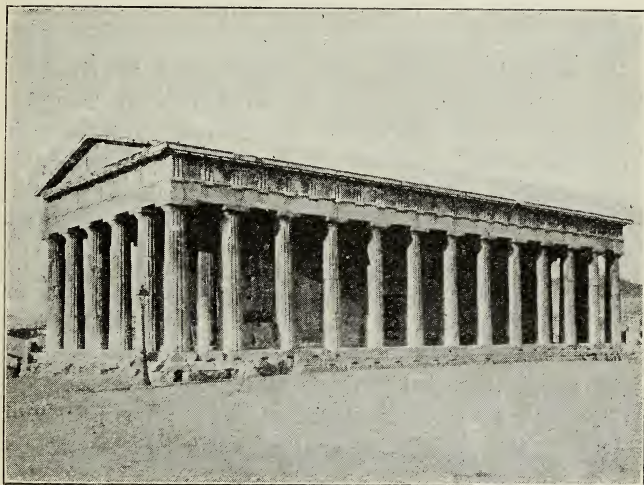
Immers, de wensch haar schoonheid te doorgronden heeft, sinds voor 19 eeuwen de Romeinsche theoretikus Vitruvius in zijne ,,De Architectura libri decem," een aanvang maakte, talloozen geprikkeld tot vaak gekunstelde hypothesen en axioma's over het wezen van het klassieke, en inzonderheid het Grieksche bouwkundig schoon. Wat al professorale geleerdheid is verkondigd! Welk eene symboliek werd gezocht, die het ontstaan der vormen verklaren wilde! Maar te vergeefs. Het geheim van dat schoone ontsnapt aan wetten. Het is niet uit te drukken in reglementen en paragrafen, niet vast te leggen in voorschriften, die een ieder als met wiskundige zekerheid in staat zouden stellen de sporen van het genie te volgen.

De klassieke bouwkunst heeft voor ons nog meer dan een geschiedkundig belang.

Het klassicisme maakt deel uit van het onvervreemdbaar geestelijk bezit der menschheid. Het is de breede en onwrikbare grondslag, waarop een groot deel onzer levensbeschouwing, onzer beschaving, onzer kunst berust. Het is een toetssteen voor het schoone en het edele. ,,Het klassieke is niets anders dan het

schoone zelf, ontdaan van den glans der mode en beroofd van den steun eener voorbijgaande populariteit."

Deze kenschetsing — zij is van Busken Huet — heeft niet slechts kracht voor de letterkunde, maar zeker niet minder voor de beeldende kunsten in het algemeen en de bouwkunst meer in het bijzonder.



Het Theseion te Athene.

De klassieke bouwkunst in hoogste instantie is die van Griekenland. En zulks niet alleen naar tijdsorde, maar ook in dien zin, dat zij hare edelste uiting is. Rome zal de aesthetische elementen voor zijne architectuur bijna alle aan Griekenland ontleenen. En het is voornamelijk indirekt, in deze Romeinsche visie, dat de Grieksche bouwkunst, evenals trouwens ook de Grieksche beeldhouwkunst, voortleefde en zij, na

vele eeuwen van vergetelheid, door de Renaissance werd opgewekt.

Aan de oorspronkelijke Grieksche kunst werd toen bijna niet gedacht. Men kende slechts hare Romeinsche navolging. Eerst het einde der XVIIIde eeuw bracht de onmiddelijke studie der Grieksche bouwkunst. Uit die Romeinsche navolgingen viel echter geen zuiver beeld der Grieksche kunst af te leiden. De Romeinsche kunst mogen wij niet vereenzelvigen met het klassicisme.

De eenzijdige studie van Romeinsche voorbeelden deed, reeds meer dan eens, de herleving van het klassicisme zich verloopen in starre systemen, in onvermurwbare stelsels van theoretisch vastgestelde verhoudingen en in doodsche vormenschema's. Dat bracht het klassicisme in de architektuur in slechten reuk.

In het bijzonder de Grieksche bouwkunst werd er door getroffen dat de waardeering van het klassicisme in vele opzichten zoo weinig beantwoordde aan haar geest. Geschakeerd en tintelend, was elke gedachte aan schema en banaliteit haar verre. Zij was het leven zelf, in zijn volheid en verscheidenheid.

Zoo veelzijdig het volkskarakter, zoo bont het milieu dat haar deed ontstaan, zoo rijk aan afwisseling was ook de Grieksche kunst. Aan de hand van Pierson's „Hellas" worde hier allereerst een schets gegeven van Griekenland en zijne bewoners.

„Ernst geeft de hand aan bevalligheid; eerlijke zinnelijkheid aan oefening en zedelijke loutering. De korte naam van Hellas omvat een wereld. Elk landschap heeft zijne eigenaardigheid. In de eene streek heerscht getrouwheid aan het oude, in de andere verzotheid op het nieuwe; hier soberheid, daar weelde; hier slimheid, daar domheid; hier redeneering, daar

veerkracht. De kust is vol aanraking met den vreemde; het binnenland, schier volkomen afsluiting. Attika, is dor; Beotië, het vette der aarde; Messenië een bijna tropische wasdom. Arisch door zijn oorsprong, is Hellas Semietisch door zijn Fenicische opvoeding. Neem de Helleensche stammen te zamen, en nagenoeg alle menschelijke karaktertrekken zijn bijeen. Fantasie, ridderlijke geestdrift, genotzucht bij den Eolischen stam; huiselijkheid en spaarzaamheid bij de Doriërs, wier kracht uitmunt door tucht en verstand. Opgewekt zijn de Joniërs, strijdlustig, individueel getint, even vol van het werkelijke als van het ideale, even leergierig als voortbrengend met zelfstandigheid. Athene voltooit wat elders werd aangevangen, brengt tot harmonie wat bij anderen op zich zelf staat. Laat nu bovendien omstandigheden, tijd en vermenging allerlei wijziging veroorzaken, en Hellas zal het meest uiteenloopende te zien geven: geestesvrijheid en angst voor de goden; spotternij en bijgeloof; strenge zeden en losbandigheid; de maagd, voorwerp van aanbidding, en de lichtekooi, priesteres."

Ziehier een beeld van het milieu. Daaraan beantwoordt het beeld der bouwkunst. Het Dorische en het Jonische karakter zijn de beide voornaamste uitingen van den Griekschen volksaard, dien zij te zamen bepalen. Zij geven dan ook het aanzien aan de beide voornaamste uitingen van Grieksche bouwkunst: de Dorische en de Jonische bouworden, waarin wij, er nader op ingaande, de trekken van den volksgeest zullen weervinden.

Maar vooraf ga een overzicht op den vóórtijd.

De Grieken der historische oudheid, of, zooals zij zich noemden, de Hellenen, waren geene ingeboren bevolking. Zij kwamen van elders. Na lange zwerftochten vestigden zich, uit het Noorden opdringend,

omstreeks 1000 voor Christus de Doriërs in de Peloponnesus.

Zij brachten denkbeelden met zich mede. Maar zij vonden er den hoog ontwikkelden beschavingsstaat der oorspronkelijke bevolking, de Acheërs of Pelasgen. Deze was het resultaat eener toen reeds meer dan duizend-jarige kultuur. Troje, Argos, Mycene, Tiryns, Orchomenos waren brandpunten dier beschaving uit vóór-historischen, legendarischen tijd.

Wij weten daaromtrent nu meer dan de Grieken der oudheid. Het oudheidkundig onderzoek der laatste jaren immers heeft rijke uitkomsten opgeleverd. Wij beginnen licht te zien in de duisternis van Griekenland's oertijd. De figuren der legende werden vleesch en bloed. Wij leeren het geschiedkundige op den bodem der overlevering te onderkennen. Elk jaar brengt nieuwe en verrassende resultaten.

Onafscheidelijk verbonden aan die onderzoekingen is de naam van Heinrich Schliemann, die, in zekeren zin, helaas meer geestdriftig dilettant dan wetenschappelijk gevormd geleerde, in het tegenwoordige Hissarlik terecht de plek vermoedde van het legendarische Troje. Wat hij eerst daar, en later ook elders, op Griekschen bodem zelf, inzonderheid te Mycene en te Tiryns, aan het licht bracht, legde den grondslag tot een nieuwe wetenschap.

Op den heuvel te Hissarlik werden de overblijfselen aangetoond van negen menschelijke vestigingen, die achtereenvolgens, de jongere op de bouwvallen harer voorgangster, op dezelfde plek verrezen.

Wat in de oudste lagen werd gevonden, wijst er op dat, terzelfder tijd als waarin Egypte blijkens den pyramiden-bouw beschikte over een technisch kunnen dat na veertig eeuwen zijn overweldigende grootheid nog niet verloor, gene streken, half barbaarsch,

nog den overgang van steen- op bronsperiode doormaakten.

Een volgende faze der vóór-Helleensche beschaving in Griekenland is van later datum, omstreeks 2500—2000 v. Chr., en van iets hoogere ontwikkeling. Het is de zoogen. Eiland-kultuur, vertegenwoordigd door de vondsten op de Cycladen, de eilanden van den Griekschen archipel. Het grootste dier eilanden, Kreta, wordt van 2000 tot 1200 v. Chr. een brandpunt van welvaart en kunst, dat echter eerst sinds enkele jaren beter bekend is. Het geheimzinnige Labyrinth, thans herkend als een paleis, kan een voorbeeld ervan zijn hoe onze hedendaagsche wetenschap tot den waren vorm terugbrengt, hetgeen voor de Grieken zelf een schrikwekkende legende was.

Maar dan verkeeren wij reeds in de derde en belangrijkste periode: het Myceensche tijdperk, aldus genaamd, wijl op den burcht van Mycene, door Schliemann, de belangrijkste vondsten dier periode werden gedaan. Deze Myceensche beschaving is vereeuwigd in de Homerische zangen. Door vergelijking der opgegraven voorwerpen werd gekonkludeerd, dat de zesde vestiging van onder af geteld, te Hissarlik waarschijnlijk het Troje was, de rampspoedige stad van Priamus, die te gronde moest gaan in den heroïschen strijd om het bezit eener vrouw, de schoone Helena. In het Myceensche tijdvak wordt Griekenland beheerscht door machtige, krijgshafte koningen.

Hunne burchten wijzen op een heerschappij van oriëntaalsch karakter èn door kostbare, kleurrijke versiering, wier motieven vaak aan Egypte en Azië herinneren, èn door de hoeveelheid arbeid die vereischt werd voor hunne samenstelling. Steenblokken van zoodanigen omvang en zulke zwaarte werden daarvoor gebruikt, dat later, in historischen tijd, men die bouw-

werken in verband bracht met het mythische reuzengeslacht der Cyclopen. Die machtige muren, rotsen gelijk, hoog opeengestapelde steenmassa's, konden geen menschenarbeid zijn, zoo meende men!

Maar die oude Myceensche beschaving was slechts een voorspel. Zij werd door de Doriërs grootendeels weggevaagd. De Grieksche middeleeuwen beginnen. Zij duren tot in de zevende eeuw vóór Christus. „Er moet," schrijft Pierson „er moet een nieuwe aanvang worden gemaakt. Voorloopig een tijd van louter beroering en verwarring. Eerst na jaren en eeuwen van worsteling en tochten in verschillende richting, een precipitaat in de achtste eeuw: de Helleensche wereld, zoowel in eigenlijk Griekenland, als op de eilanden en langs de kust van Klein-Azië gevestigd, en wel ter plaatse waar wij gewend zijn haar later aan te treffen."

Het historische Griekenland der oudheid of Hellas, het Griekenland der Hellenen, riep eene nieuwe beschaving in het leven, en met die nieuwe beschaving doet ook hare intrede eene nieuwe kunst, die met hare voorgansters op Griekschen bodem weinig gemeen heeft.

Hare snelle ontwikkeling — immers wat zijn eenige eeuwen voor de vorming eener kultuur als de Grieksche? — was als een doorloopende zegetocht, van overwinning naar overwinning, door geen tegenslag opgehouden.

Vele schakels dier kunstontwikkeling ontgaan evenwel nog steeds aan onze kennis, hoewel Griekenlands bodem den oudheidkundigen in een schier onuitputtelijken rijkdom van vondsten, reeds vele geheimen ontsluierde.

Maar wij moeten hierbij tot recht begrip dier snelle ontwikkeling ook dit in het oog houden: „Het Hel-

leensche genie heeft in de beeldende kunst vormen noch techniek geschapen. Zijn verwonderlijke grootheid ligt in toeëigening, in voltooiïng, in de hoogste veredeling van wat reeds lang heeft bestaan."

Dit kan geen verwondering baren. Immers Hellas was een jong volk en het kon — licht bevattelijk als het was — met veler ervaring zijn voordeel doen.



Het Parthenon te Athene.

Toen het aan den aanvang zijner ontwikkeling stond, naderde de oud-Oostersche kunst haar bloeitijd, had zij gedeeltelijk haar zenith zelfs reeds overschreden.

Het kon niet uitblijven of deze werkte bevruchtend. Aan gelegenheid tot kennismaking ontbrak het niet. De kusten van Klein-Azië waren bedekt met Grieksche, en met name Jonische, kolonies. De handel bracht Griekenland in aanraking met Egypte. Fenicische tusschenkomst zal het hare er toe hebben bijge-

dragen Oostersche gedachten naar het Westen, naar het vasteland en de eilanden van Griekenland, over te planten. Geen wonder alzoo indien Grieksche kunst zich, zoo al niet onmiddelijk uit, dan toch wel onder mede-invloed van het oosten vormde.

Een echt Oostersche trek bijv. is in de vroege Grieksche bouwkunst gebleven de neiging om stelselmatig te bekleeden, met metaal, met stuc, terra-cotta of verf. De houtkonstruktie werd bedekt met een mantel van terra-cotta. Deze verdween onder een laag stuc. Het stuc eindelijk werd met verven kleurrijk versierd.

Het woord inspiratie mag ons evenwel bij het verband tusschen Grieksche en Oostersche kunst niet te zeer doen denken aan navolging. Wij moeten dat in den ruimsten zin opvatten. Een gemeenschappelijk gegeven immers leidde toch tot volkomen zelfstandige uitkomsten.

En dat is begrijpelijk. Want hoe verschilde niet de omgeving, welke het voorbeeld leverde, van die, waarin het werd opgenomen.

Ginds: despotiën, gegrond op het beginsel ,,allen voor één;" een mystisch-wellustige godsdienst; het volk, eene kudde van slaafschen geest, onderworpen aan de vaak in ééne hand vereenigde wereldlijke en geestelijke tirannie, de verderfelijkste aller regeeringsvormen, wijl hij op geest en lichaam beide zijn juk legt.

Hier: een souverein volk, met krachtig nationaal bewustzijn; geleid door zin voor vrijheid en schoonheid, zoo naar het lichaam als naar den geest; republikeinsch van staatsinstelling; zelfbewust, wijl het zich verantwoordelijk gevoelde voor eigen daden en het de vruchten kon genieten van zijn krachtsinspanning, het loon plukken zijner opofferingen; een volk, natuurlijk, gelijk in alles, ook in zijn godsdienst.

In één woord, ginds: het oriëntalisme, hier: westersche, bijna mag men zeggen, moderne geest.

Niet de almachtige en geheiligde persoon van vorst en priester, maar de mensch, geeft de schaal in de Grieksche kunst aan. De bouwwerken zijn bestemd voor menschen, berekend voor menschelijke behoeften. De mensch dient hen tot maatstaf.

Het menschdom is in de Helleensche samenleving gekomen tot dien hoogeren staat van ontwikkeling, waarin het de begrippen van majesteit en indrukwekkendheid niet meer verbindt met kwistige pracht en overweldigende afmetingen. Een gevoel voor ideale schoonheid, dat de verwezenlijking toestond van een streven naar maatvolle beperking in versiering en omvang, overwon de barbaarsche opvatting als zou het verhevene met het groote, het groote met het schoone of grootsche gelijkluidend zijn.

De eerste eeuwen der Grieksche kunst, tijd van voorbereiding, het zoogen. archaïsche tijdperk, zij konden ons uit den aard der zaak op bouwkundig gebied weinig brengen dat, hoe belangrijk ook uit historisch oogpunt, niet wordt overschaduwd door de rijpe schoonheid van later tijden. Het beroemste werk van dien tijd is wel de Hera-tempel te Olympia, wiens stichting op ongeveer 1000 v. Chr. wordt gesteld. In de zevende eeuw echter neemt eene monumentale kunstopvatting haar vlucht. De Perzische oorlogen werden de aanleiding die Griekenland tot zijne volle ontwikkeling brachten. Omstreeks 500 v. Chr. begon die botsing. De geweldige inspanning der Grieken in dezen strijd, die het zwaartepunt der beschaving van het Oosten voor goed naar het Westen verplaatste, werd door de zege bekroond. Het besef van hare beteekenis staalde de gansche natie. Het gevoel eener

verheven roeping prikkelde haar naar het hoogste te reiken. De vrijgekomen energie brak zich andere en ruimer banen.

,,Maar het eigenlijke vraagstuk blijft. Vanwaar dat er plotseling een kunstenaar voor ons staat, die aan de behoefte van den tijd kan voldoen op een wijs, waarop het verleden ons niet heeft voorbereid en door wien de Grieksche kunst verheven wordt tot den rang van een eenig verschijnsel in de wereldgeschiedenis?"

Zeker, er waren eeuwen van voorbereiding voorafgegaan. Maar dan plotseling, als met ééne reuzenschrede, bereikt de Grieksche bouwkunst, en niet dit onderdeel van beeldende kunst alleen, hare volmaking. Phidias heette de kunstenaar, die het wonder tot stand bracht, het innerlijk gevoelde ideaal van zijn tijd te vertolken, Phidias, de zoon van Charmides, omstreeks 500 v. Chr. te Athene geboren. Na zeventig jaren het verhevendst ideaal te hebben gediend, deden nijd en naijver hem ellendig, een misdadiger gelijk, omkomen.

Athene, met de hegemonie in den Griekschen statenbond bekleed, werd, gelijk op elk, zoo ook op architektonisch gebied, het brandpunt van het streven naar het hoogste. Het tijdperk der archaïsche, zoogen. Poros- of tufsteen-architektuur is voorbij. Athenes monumenten, door de Perzen verwoest, herrijzen in kostelijk marmer. Phidias, bijgestaan door de architekten Iktinus en Kallikrates heeft de artistieke leiding van het geheel. De spreekwoordelijk geworden eeuw van Pericles is aangebroken. Deze staatsman leidt Athene door de bezielende kracht van zijn woord. Hij vermag zijn stempel te zetten op een tijdvak, dat, welke er ook de schaduwkanten van mogen zijn, nog na jaarduizenden in de herinnering voortleven zal als de periode eener, in hare volkomen harmonie ongeëven-

aarde vereeniging van glans, met schoonheid en grootschheid.

Kan de genieting van het beoefenen en aanschouwen van kunst, een volk het levensgeluk verzekeren, Athene moet dit bezeten hebben in eene mate als nergens, te voren noch sedert, zich herhaalde.

Wij willen den tijdgenoot benijden die zooveel schoonheid zag worden! Edoch, Pierson wijst er ons nadrukgelijk op, het woord schoonheidszin is, in de beteekenis die wij thans aan dat woord hechten, niet in het Grieksch te vertalen. „De Helleen kende den schoonheidszin nog niet als een zelfstandig vermogen van onzen geest." Hij wijst ook op het volgende.

In geringe mate slechts trokken Hellas' kunstwerken de aandacht van Hellas' dichters, geschiedschrijvers en philosophen. Thucydides beschouwt de eeuw van Pericles uitsluitend van een staatkundig standpunt en doet Phidias' naam in zijn werk door afwezigheid schitteren. De Hellenen waren te gevoelig voor de genieting van het zinnelijk schoone, dan dat niet daaronder hunne waardeering van kunstschoon gevoelig zou geleden hebben.

De tempel is het aangewezen monument om de wording en het wezen der Grieksche bouwkunst te volgen.

„Architektuur en beeldhouwkunst," schreef Prof. Gugel in zijn standaardwerk „De Geschiedenis van de Bouwstijlen," „wedijveren met elkander — doch elke afzonderlijk op haar gebied — in de verheerlijking van het Godshuis. De eerste plaats is aan den beeldhouwer, den schepper van het Godsbeeld toegekend; het hoogste doel toch der kunst was het voorstellen der Goden-idealen. Aan de architectuur is alsdan de waardige plaatsing en omlijsting van het beeld, de wijdingsvolle opluistering der omgeving opgedragen."

Aan de gewijde bouwkunst ontleende de wereldlijke hare elementen, zonder daarmede evenwel gelijke beteekenis te erlangen. Zij bleef, het theater uitgezonderd, op den achtergrond. Alle kracht werd op den tempelbouw saamgetrokken.

Willen wij over den tempel spreken, dan staan wij al aanstonds voor deze open vraag: Was de tempel in beginsel eene hal, eene aedicula, een op zuilen gedragen dak ter bescherming boven het godsbeeld? Of wel, is de cella het oerbestanddeel van den tempel, gelijk o.a. zij willen, die het prototype van den tempel zien in het megaron of mannenverblijf van den burcht te Tiryns, eene zaal met een naar voren open voorportaal? Of, derde mogelijkheid volgens den ontdekkingsreiziger Sarrasin, was de Grieksche tempel de geïdealiseerde paalwoning?

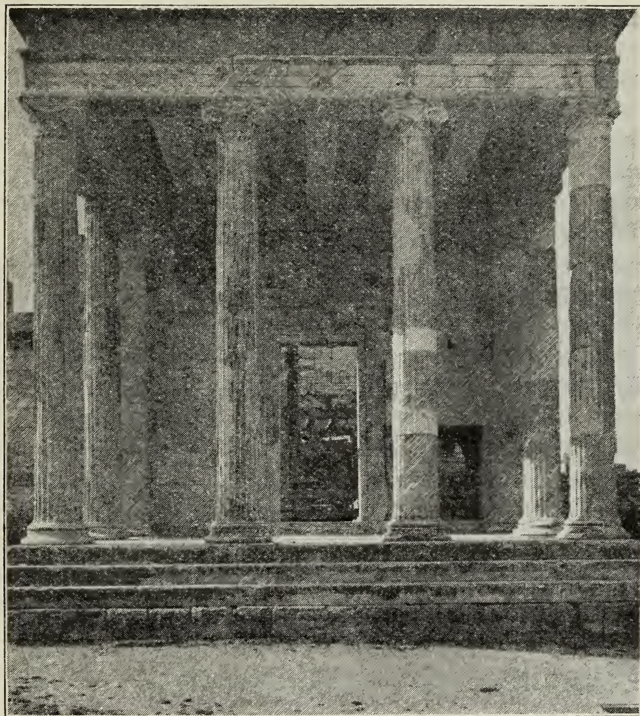
Laat ons aannemen dat de cella het kenmerkende element is. Dan bestaat de tempel in den eenvoudigsten vorm uitsluitend uit zulk eene cella, eene kamer opengelaten aan den Westkant, opdat zij, die kwamen bidden of offeren, den God zagen aan de Oostzijde, waar de Grieken zich den Olympus dachten. „Het zal dus schijnen, zegt Vitruvius, alsof de God, opstijgend als de zon, de biddende en offerende menigte zoo welwillend als de zon beschouwt."

In lateren tijd wordt deze grondvorm door zuilenhallen uitgebreid. Zoodoende ontstonden de verschillende typen van den Griekschen tempel. Allereerst werd de cella voorzien van een voorhuis of pronaos. Aangezien de, bij wijze van pilasters behandelde einden der zijmuren van dat voorhuis anten heeten, kreeg deze tempelvorm den naam van antentempel (templum in antis).

Werd ook een posticum of achterportaal aangelegd, dan ontstond de dubbele antentempel. Bij groote tem-

pels werd achter de cella een achterhuis (opisthodomus) voor schatkamer of archief afgescheiden.

Een rijker vorm ontstond door de zijwanden van



Het noordelijk portaal van het Erechtheion te Athene.

pronaos en posticum te doorbreken. In plaats van de ante kwam dan eene zuil; de aldus verkregen typen heeten prostylos, onderscheidelijk amphi-prostylos, al naar gelang de grondvorm een anten-, of een dubbele

antentempel was. Door nu een der hier omschreven typen te omringen met ééne, 't zij met twee zuilengangen, werden rijker grondvormen, de peripteros, resp. de dipteros, in het leven geroepen. Deze beide werden soms nagebootst of verbasterd tot den pseudo-peripteros of pseudo-dipteros. Bij de eerste dezer verbasteringen was, ter vervanging van vrije zuilenrijen, de buitenmuur van de cella eener prostylos of antentempel met halfzuilen bekleed. Bij de tweede werd de binnenste der beide zuilenrijen die den dipteros omgeven, achterwege gelaten, zoodat de cella door ééne hal van dubbele breedte omgeven was.

Gebouwen van cirkelvormig grondplan bestonden in twee typen: de monopteros, die uitsluitend uit eene cella bestond, terwijl de peripteros bovendien nog door eene zuilenhal omgeven was. Bij de Grieken dienden deze gebouwen, Heroön of Tholos genaamd, voor verschillende doeleinden. Eerst de Romeinen gebruikten dit type, zelfs met zekere voorliefde, voor tempels. Voorts wordt nog onderscheiden de, doorgaans groote, hypaetros of hypaetraal-tempel, wiens eigenaardigheid er in bestond dat, als uitvloeisel van de konstruktieve moeilijkheid om de breede cella van een feesttempel te overdekken, deze door zuilenrijen in drie beuken verdeeld werd. Men verkeert er echter nog over in het onzekere of het middenvak, bij wijze van bovenlicht, open of wel gesloten was.

Reeds in den aanhef werd er op gewezen hoe de Dorische en de Jonische aard ook in de bouwkunst de voornaamste uitingen van het Hellenisme zijn.

Alvorens die nader te beschouwen wensch ik bij wijze van motto de zes dichtregels aan te halen, waarin Voltaire zijn ideaal voor den Tempel van den Smaak samenvat:

Simple en était la noble architecture.
Chaque ornement, en sa place arrêtée,
Y semblait mis par la nécessité.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'oeil satisfait embrassait sa structure
Jamais surpris, et toujours enchanté. [1])

Een Grieksch, en in het bijzonder een Dorisch monument heeft ontwijfelbaar den dichter voor den geest gestaan bij het ontwerpen van dit beeld. Zes regels, maar zij teekenen zoo treffend als de volledigste karakteristiek.

In den Dorischen stijl vinden wij terug eenzelfde mannelijk, tot somberheid toe ernstig karakter, als wij ook in de Dorische staatsregeling, het scherpst te Sparta, waarnemen. Van geconcentreerde kracht getuigt geheel het Dorische systeem en zulks te duidelijker, hoe verder wij terug gaan. De oudste Dorische tempels, gelijk wij die — deels wonderbaarlijk wel in stand gebleven — vooral aantreffen in Zuid-Italië, op Sicilië, in Groot-Griekenland, te Paestum, Selinuntum, Agrigentum, Segesta, Syracuse, en ook in Griekenland zelf, te Korinthe bijv., zijn zwaar, log zelfs. Hunne somberheid kan slechts gebroken zijn geweest door de levendige polychromie, die eertijds aan den Dorischen tempel was tentoongespreid. Die zwaarte, het zij erkend, was gemotiveerd, want zij houdt verband met het materiaal, tufsteen van geringe hechtheid; vandaar zware steunpunten en kleine overspanningen.

De Dorische tempel is een zuiver rationeel organisme, een overzichtelijk samenstel van gedragen en

---

[1]) Eenvoudig was zijn edele bouworde. Elke versiering scheen door de noodzakelijkheid op haar bepaalde plaats te zijn ontstaan. De kunst ging er schuil onder het voorkomen der natuur. Het oog werd bevredigd door het overzicht van zijn bouw, die nimmer verraste en steeds in verrukking bracht.

steunende deelen. Zijne konstruktie, en trouwens die van den Griekschen tempel in het algemeen, is in beginsel uiterst eenvoudig. Als één geheel met den onderbouw of stylobaat, d.i. de algemeene grondslag die den tempelvloer eenige treden boven de profane omgeving verheft, verrijzen zonder eigen basement de zuilen. Een zachte tijdelijke zwelling aan den voet, gepaard met eene verdunning naar boven toe, verzinnelijkt evenals de kapiteel-vorm, eenerzijds kracht, anderzijds last.

De zuilen worden vereenigd door den architraafbalk. Op deze rust het fries, bestaande uit triglyphen afwisselende met tusschenvelden of metopen, welke laatste, oorspronkelijk wellicht open en als vensters dienend, in later tijd met beeldhouwwerk prijkten. Boven het fries volgt de kroonlijst. Op den architraafbalk, achter het fries en met het andere einde op den cellamuur steunend, waren steenen dwarsbalken gelegd, die op hare beurt weer de steenen platen der caissonzoldering droegen.

Die konstruktie geeft geene raadselen ter ontcijfering. Elk deel heeft zijn taak. Geen ervan kan gemist worden als ware het dekoratieve toegift. Het stelsel is dat van den konsekwent doorgevoerden architraafbouw. De rechte lijn overheerscht en uitgangspunt is de overspanning, die met één steenblok mogelijk is. Alleen de kapkonstruktie immers was van hout.

Het is eene belangwekkende en nog niet tot klaarheid gebrachte vraag, in hoever, met Vitruvius, de geheele konstruktie van den Griekschen tempel uit den oorspronkelijken houtbouw is te verklaren. Reeds de oudste ons bekende steenen tempels steunen hem evenwel niet, maar wijzen veeleer op zelfstandige steenkonstruktie.

De Jonische natuur is geheel verschillend van de Dorische. Daaraan beantwoordt de Jonische stijl. Hij

is vrijer, slanker, losser dan de Dorische. De vormen zijn plooibaarder en de fantasie heeft grooter vrijheid van beweging. Een motief als de karyatide, het tot zuil gestyleerde menschbeeld, is niet vereenigbaar met den aard van de Dorische bouwkunst.

Aan het ornament wordt eene ruimer plaats toegekend en op het konstruktieve element valt iets minder den nadruk. Ook hier spreekt de invloed van het materiaal, doorgaans marmer, van grooter draagkracht dan tufsteen en meer zich leenend tot fijne bewerking der architektonische geledingen. De lichten schaduwwerking wordt rijker en tegenover het plastische dekor treedt de polychrome versiering op den achtergrond.

De klip der weekheid ontzeilend, worden in den Jonischen stijl kracht en sierlijkheid gepaard. Niet beter komt dit uit dan in het kenmerkend onderdeel van den stijl, het voluutvormig kapiteel, dartel als het vergeleken wordt bij de strenge, sobere vormen der Dorische zuilbekroning, maar niettemin toch karaktervol.

Eene derde Grieksche bouworde is de Korinthische. Zij werd meer toegepast in den natijd, de Hellenistische periode, en nog later ook door de Romeinen, wier zin voor weelde zij het meest in het gevlei kwam. Hare voornaamste elementen zijn ontleend aan de Jonische bouwwijze, waarvan zij in het algemeen eene speelsch-dekoratieve variante te zien geeft. Kenmerkend is het kapiteel, de met acanthus bladen omrankte kelk, eene vrije, willekeurige schepping.

Willen wij deze stijlen nader bestudeeren, dan is het gewettigd op Athene de aandacht saam te trekken. Deze stad, als centrum van het geestelijke leven der Hellenen, kan voorbeeldige scheppingen in elke richting aanwijzen. Hare Akropolis, eens eene vesting,

werd, met den Perzischen buit, gewijd aan godsdienst en kunst. Kort bijeen op hetzelfde gewijde rotsplateau verrijzen de Dorische praalpoort der Propyleën en het Dorische Parthenon (gebouwd 452—438 v. Chr.), de feesttempel der Athena Parthenos, de maagdelijke stadsgodin, naast het Jonische Erechteion en de, eveneens Jonische, kleine tempel der Nike Apteros. Alle deze gebouwen vertoonen de attische variatie op hunne stijlen, die, zoowel de Dorische als de Jonische, eerst te Athene de volle ontplooiïng hunner grootschheid en bevalligheid bereikten.

Maar hiermede is de lijst van Atheensche monumenten uit Helleenschen tijd geenszins uitgeput. Het Theseion, of juister gezegd de voormalige Hephaistostempel, is een der edelste voorbeelden van Attisch-Dorischen stijl. Dit monument dat uitstekend in stand is gebleven, heeft ook door zijne dekoratie een zeer groot belang voor de kennis der oud-Grieksche bouwkunst.

Ik memoreer verder het Horologium, beter bekend als de Toren der winden. Het uit 334 dagteekenende choragische monument van Lysicrates, de zoogen. lantaarn van Lysicrates, toont op kleine schaal eene ongemeen sierlijke toepassing van de Korinthische bouworde. Het rijke kapiteel dat het monument bekroont, droeg eens den gouden drievoet, het in den koorprijskamp gewonnen zegeteeken, ten welks eere Lysicrates dit monument stichtte.

De stad Athene en hare Akropolis zijn intusschen niet de eenige brandpunten van Grieksche bouwkunde.

Door hunne monumenten zijn voor de geschiedenis der architektuur van weinig minder beteekenis eenige tempelcentra, de Heilige Altis te Olympia, gegroepeerd om den Zeus-tempel, het hart van Hellas „door de herinneringen van een duizendjarig nationaal-gods-

dienstig leven op het hoogst gewijd;" het aan Asklepios gewijde Epidaurus; de orakel-heiligdommen van Zeus te Dodona en van Apollo te Delphi; de Demeter-tempels te Eleusis.



De Karyatiden-hal van het Erechtheion te Athene.

Zóó wil ik mij niet beperken of ik onderbreek den meer bouwkundigen gang dezer beschouwing met een uitweiding over de, laat mij zeggen, toegepaste beeldhouwkunst in den bloeitijd der Grieksche architek-

tuur en met name over hare verschijning aan het Parthenon. Deze laatste geeft ons een denkbeeld van de kracht van Phidias' genie.

De oudheid was vervuld van zijn roem. Het noodlot echter spaarde geen enkel ontwijfelbaar autentiek werk van zijn hand. Wij moeten Phidias in hoofdzaak beoordeelen uit enkele kopiën en verder uit beschrijvingen. Zoo kunnen wij nog slechts bij benadering ons eene voorstelling vormen van zijne meest beroemde werken: de chryselefantijne, d. w. z. van goud-ivoor samengestelde, reuzenbeelden der Athene Parthenos te Athene en van den Pan-Helleenschen Zeus te Olympia, het eerste in 438, het tweede in 432 v. Chr. voltooid.

Achthonderd jaar zetelde de vader der goden op zijn troon. Eerst in de 5e eeuw na Christus vernietigde een brand tempel en beeld. Overweldigend werkte de majesteit van Phidias' Zeus. Dit beeld stempelde zijn schepper tot den grootsten van Hellas' kunstenaars. Phidias en Homerus, beide namen kunnen in één adem genoemd. Gaf de laatste den Griekschen Goden hunne namen, verdichtte hij de vage volksvoorstellingen tot konkrete begrippen, de eerste gaf de plastische voorstelling waarin een Zeus, eene Athena voortleefden.

Niet minder luid verkondigt de sculpturale versiering van het Parthenon Phidias' roem. Deze was de omvangrijkste opgave die in den bloeitijd aan de Grieksche beeldhouwkunst ten deel viel. Van Phidias is de kompositie, zijn misschien ook de modellen. De uitvoering evenwel is van leerlingen en medewerkers.

Het geheel is eene doorloopende glorifikatie van Athene's beschermgodin.

De 92 reliefs in de metopen gaven tafereelen weer uit den strijd met Giganten, Amazonen en Trojanen, uit gevechten tusschen Lapithen en Centauren. Athena

is daar de beschermer in den kamp tegen ruwheid en barbaarschheid. Meerendeels zijn deze reliefs meesterlijk van groepeering en uitvoering, vol kracht en gratie.

Maar de tympans, de driehoekige gevelvelden tusschen de kroonlijst en de flauw hellende dakvlakken besloten, dragen den voornaamsten tooi der buitenordonnantie.

Het oostelijke, boven den ingang tot den tempel, bevat de voorstelling van Athena's geboorte uit het hoofd van Zeus. Het westelijke huldigt Athena's overwinning op Poseidon in den strijd om de beschermheerschappij over Attica.

Wij moeten onze verbeeldingskracht te hulp roepen om ons van de schoonheid dezer tympanvullingen een beeld te vormen. Maar gelukkig worden de fragmenten aangevuld door de nauwkeurige teekeningen die Carrey kort voor hun ondergang maakte.

Ongedwongen, ondanks strenge symmetrie, vulden de groepen het veld. De kompositie van het geheel is vrij en grootsch, elke figuur afzonderlijk is monumentaal gedacht en uitgevoerd. Meesterlijk is de beheersching van de stof. In geene periode der Grieksche plastiek vindt eene dergelijke eenvoudige opvatting der natuur haar wedergade.

Maar van de Parthenon-sculpturen is bovenal beroemd het fries dat, 1 M. hoog en 100 M. lang, als een band de bovenzijde der cellawanden afsloot. Het is een beeld van den optocht der Panatheneeën, het grootste en oudste godsdienstige volksfeest, dat culmineerde in de aanbieding van een peplos, een gewaad, aan de godin. Van de Westzijde naar de Oostzijde trekt in lange rijen de processie der vereerders met hunne offers en geschenken.

„Het is," zegt Pierson, „genoeg deze beelden te

zien, om te weten wat sculptuur kan zijn. Eerst aan deze beelden heeft Westelijk Europa geleerd wat Grieksche sculptuur moet heeten, hoeveel losheid, elasticiteit, bevalligheid, grootschheid van opvatting, diepte van anatomische kennis zij bij het wedergeven van het menschelijk lichaam ook dan nog weet ten toon te spreiden als dat lichaam grootendeels is bekleed."

Ter juiste waardeering van deze scheppingen volstaat, ze een oogenblik te plaatsen tusschen werken uit den voortijd en den nabloei.

Ik wijs daarvoor allereerst op die metope van het oude Heraion te Selinunte, waarop de bruiloft van Zeus met Hera is voorgesteld, een werk van gerijpte archaïsche kunst. Wel duiden de aktie, waarmede Zeus de pols van Hera vat, als 't ware met geweld haar sluier openend en ook de uitdrukking van gelaat en oog op Zeus' minnevuur, maar nog blijft de uitvoering beneden de bedoeling.

Een ander werk uit den voortijd, de frontons van den Aphaia-tempel van Egina, thans te München in de Glyptotheek, zijn slechts weinig ouder, een halve eeuw ongeveer, dan de sculpturen van het Parthenon. Maar welk èen onderscheid van geest!

Wel zijn de lichamen uitgebeeld met volmaakte anatomische kennis, maar dat strenge naturalisme is droog en koud. Het spreekt meer van kracht dan van schoonheid. De gelaatsuitdrukking is dof, is niet de spiegel van innerlijke roerselen.

De groepeering is meer gedwongen. Zij toont de schematische voorstelling van een normaal Grieksch-Trojaansch gevecht. Het ensemble doet niet natuurlijk aan.

En aan den anderen kant van Phidias' kunst staan beeldhouwwerken uit den hellenistischen tijd, de

barokperiode der Grieksche kunst. De Gigantomachie aan het Zeus-altaar te Pergamon is daarvan wel het voornaamste. Schoonheid van vormen, rijkdom van fantasie gaan gepaard in dit reusachtige fries dat, 120 M. lang en 2.75 M. hoog, in mythologischen vorm de overwinningen van Eumenes van Pergamon op de Barbaren vereeuwigt. Wonderbaarlijk is de technische meesterschap. Maar de kunstenaar is opgegaan in den virtuoos. De rust werd vervangen door dekoratieven schijn. Het geheel is gelijk eene toonzetting in „fortissimo."

Overeenkomstige eigenschappen kenmerken den nabloei der Grieksche bouwkunst, de Hellenistische architektuur, een tijdvak van anderhalve eeuw dat begint met Alexander den Groote en eindigt met de inlijving van Griekenland bij Rome, in 146 v. Chr.

In tal van steden, de scheppingen van Alexander en zijne opvolgers, de Diadochen, steden als Alexandrië, Pergamon, Antiochië, Seleucië, Priëne en vele andere, viert de bouwkunst hoogtij.

Het zwaartepunt der Hellenistische bouwkunst is in Klein-Azië te zoeken en haar milieu is eene, zingenot najagende, samenleving. Het is niet meer die reine, ideëele schoonheid uit de eeuw van Pericles, welke zij ons toont. De aanraking met het Oosten doet het hare om den zin voor pracht, voor overdaad en weelde te bevorderen. De Korinthische bouworde beantwoordde het beste aan dat verlangen. Het bereiken van dekoratieve effekten wordt een vooropgezet einddoel en teekenend voor deze periode is, dat zij werd ingeleid met eene bouwkundige schepping van Skopas, den beeldhouwer, de tempel der Athena Alea te Tegea.

De bouwkunst vindt dan haar voornaamste taak niet langer in den bouw der tempels, maar in de stichting van theaters, raadhuizen, paleizen en zuilenhallen.

Door de wijze waarop de Hellenistische bouwkunst het dekoratieve effekt opvoerde, door de soepele toepassing der overgeleverde vormen in verband met de uitbreiding der konstruktieve kennis, is zij de overgang der Grieksche architektuur op de Romeinsche, welke van het slot dezer beschouwing het onderwerp zal uitmaken. De historische ontwikkeling der Grieksche bouwkunst, kan in hoofdzaak slechts door bouwvallen en fragmenten worden gestaafd. Maar dat volstaat. Want ook in dien staat spreken de steenen.

Niets kan treffender dan de rationeele, logische conceptie dier bouwwerken de klaarheid van den Griekschen kunstgeest aantoonen. Indrukwekkend is haar eenvoud. Van verheven rust is zij de steenwording. Wèl afgewogen zijn alle verhoudingen van maat en massa. Adel ligt in de vormen. Volmaakte harmonie doet alle deelen samenklinken tot machtige akkoorden.

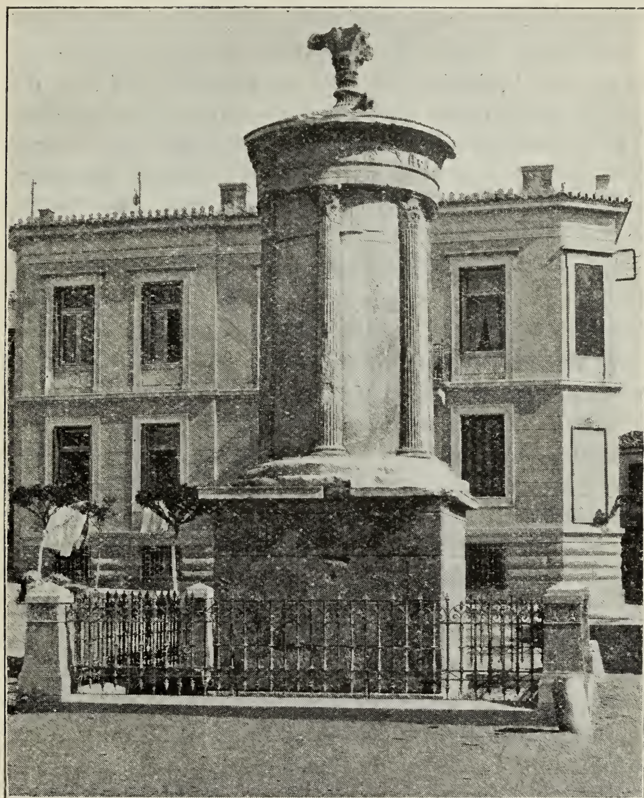
Alle pessimisme in de roeping en den aanleg van ons ras ten trots, stijgen zij op, juichend als een lofzang op de goddelijkheid van den Griekschen, neen, ruimer, van den menschelijken geest, in onsterfelijke monumenten gekristalliseerd.

* *
*

Geheel anders is de geest van Rome. „Andere volken zullen in soepele vormen het erts tot levensvoller gestalten bewerken, de trekken van het menschelijk gelaat bezielder uit het marmer beitelen, en beter het woord voor volk en rechter voeren, gij, o Romein, bedenk op aarde den scepter te zwaaien!" Aldus wijst Virgilius de roeping aan van het Romeinsche volk.

Deze was niet gelegen op ideëel gebied, maar zij streefde meer materiëele doeleinden na. Zóó arm was de fantasie der Romeinen, dat zij zich zelfs geene eigen godenwereld geschapen had.

De Grieken waren een volk van kunstoefening; de Romeinen een volk van krijgs- en staatslieden. Gene



Het monument van Lysicrates te Athene.

onderwierpen de wereld aan hunne schoonheid; deze veroverden haar met hunne staatkunde, gesteund door hun zwaard. Gene imponeeren ons met hunne kunstwerken, deze beheerschen ons met hun rechtsbegrip.

Het methodische van den Romeinschen geest komt ook in de bouwkunst tot uiting. Hij onderwerpt, als gold het een wetboek, ook de schoonheid aan regels, wringt haar in een keurslijf.

Gebouwen aldus ontstaan, doen kil aan. De tinteling, de ziel, de individualiteit zijn verdwenen. Wij zien dat aan de omwerking der Grieksche orden door Romeinsche bouwmeesters. En op het voetspoor der Romeinen gingen later hunne navolgers, enkele meesters der Italiaansche Hoog-Renaissance nog veel verder in hun formalisme.

Men meene nu niet, dat de Romeinen ongevoelig waren voor kunst. Maar deze was hun een uiting, een bewijs van weelde en rijkdom. Schoonheid was hun geen uitvloeisel van innerlijken drang, geene behoefte des gemoeds. De kunst was hun geen doel, maar middel. Zij was in hunne oogen veeleer ondergeschikt aan de macht en geroepen Romes grootheid te verheerlijken. Als praktikus van huis uit, was de Romein een uitmuntend organisateur, een onovertroffen konstrukteur. Zijn kracht ligt op het terrein der werkelijkheid. Hem ontbrak echter scheppende kracht in het rijk der idiëele gedachte. Hij was te nuchter, te zeer verstandsmensch om zijn fantasie met succes den vrijen loop te kunnen laten. De kunst, en vooral de bouwkunst, was in zekeren zin ook eene dienares der politiek, die tot taak had met haar glans en pracht de massa te verblinden. Door grootsche bouwwerken te stichten, dongen eerzuchtigen, mannen als Pompejus en Caesar vooraan, naar de volksgunst. Cicero houdt het den Romeinschen staatsman ondubbelzinnig voor, dat hij zich de genegenheid van het volk alléén kan verzekeren door werken, die waardigen glans paren aan hoog nut.

Die les is nu uit het oog verloren. En geplaatst

voor zulke monumenten naar Romeinsch hart, mag Frontinus zegevierend uitroepen:

,,Wat zijn, bij deze even reusachtige als nuttige stichtingen vergeleken, de doellooze pyramiden of de zoo hooggeroemde, maar praktisch waardelooze werken der Grieken?"

Die kritiek is in hooge mate teekenend. De Romeinen zijn de business-men, de Amerikanen der oudheid. Hunne gewrochten zouden zijn de grootste, de kostbaarste der wereld, zij moesten door hun ongewone pracht verblinden, door overweldigende afmetingen tot verbazing stemmen. Daarop was het streven gericht.

Niet fijngevoelig als zij waren, vervielen de Romeinen daarbij vaak tot matelooze overdrijving, stelden zij zich ook met den schijn tevreden.

Geen wonder dat met zulk eene beschouwing de Romeinsche bouwkunst een overwegend representatief-dekoratief karakter aannam, het kunstwerk voor alles een pronkwerk worden moest. In zulk een opvatting schuilt van den aanvang der Romeinsche bouwkunst af een kiem van verval, ontaarding en ontbinding.

Voor de architectuur is het verderfelijk, wanneer de konstruktie en de dekoratie gescheiden begrippen zijn. Dan kan — de Romeinsche bouwwerken bewijzen het — de konstruktie op zich zelf beschouwd voortreffelijk zijn; de dekoratie kan rijkdom aan smaak paren, maar het resultaat is geen organisch verbonden geheel. Het hinkt op twee gedachten. Er ontbreekt in geestelijken zoowel als in materiëelen zin de onverbreekbare samenhang tusschen kern en omhulling.

Eene vergelijking van Grieksche en Romeinsche bouwvallen doet dit uitkomen. Van een Griekschen tempel zal tot het laatste fragment toe de schoonheid van het geheel bezitten, kunstwaarde hebben; elke

steen maakt deel uit van zijn pracht. Het meerendeel der Romeinsche bouwvallen daarentegen is indrukwekkend door zijne verhoudingen en door zijn omvang, maar met den, om een kern van baksteen of beton los omgehangen dekoratieven mantel is de luister verdwenen.

Maar stellen wij nu eerst de vraag: wat is eigenlijk Romeinsche kunst of liever wat hebben wij er onder te verstaan?

Eene Romeinsche bouwkunst bestaat slechts met zeker voorbehoud.

In den aanvang immers, zoo zegt een Romeinsch schrijver, in den aanvang was te Rome alles Etruskisch, daarna was alles er Grieksch. Deze kenschetsing der Romeinsche kultuur vraagt echter aanvulling. De Romeinen toch hebben een verbazend geestelijk assimilatie-vermogen getoond. Zij hebben niet uitsluitend Etruskische en Grieksche invloeden ondergaan. Voor een groot deel heeft, in den lateren tijd van hun volksbestaan, ook het Oosten medegewerkt tot de vorming van het Romeinsche wezen en wel het Oosten uit den laat-Hellenistischen tijd, waarin de meest verfijnde Oostersche weelde gepaard ging aan den nabloei van den Griekschen smaak. Rome was in de hoogste mate eklektisch en niet alleen op stoffelijk maar ook op geestelijk artistiek gebied luidde zijn stelregel: „Je prends mon bien où je le trouve." [2])
Het wist te ontleenen, te kombineeren, maar niet te inventeeren, noch de inspiratie zelfstandig te verwerken en te volmaken.

Van het geheimzinnige volk der Etruskers, dat aanvankelijk den toon te Rome aangaf, weten wij nog slechts weinig. Wij weten niet van waar het kwam en zijn taal is nog niet geheel ontcijferd. Slechts de grafsteden, uitgestrekte necropolen te Cervetri, Corneto,

Norchia, Vulci en elders, hebben ons eenig uitsluitsel gegeven. Maar dat wijst op een hard volk, droefgeestig in zijne religieuse beschouwingen, somber van gemoed, een volk dat niet in het lachende Zuiden thuis behoorde. Spoorloos, onbetreurd ging het dan ook onder.

Hoe het er precies te Rome uitzag in de tijden dat alles er Etruskisch was, kunnen wij slechts gissen. Eenige graven; enkele stadsmuren en poorten, te Volterra en Perugia; een gevangenis, de kerker van Mamertinus te Rome; een riool, de beroemde Cloaca Maxima, eveneens te Rome; louter scheppingen van zuiver praktischen aard dus, dit weinige is ongeveer alles wat ons van Etruskische bouwkunst bewaard bleef. Maar er is nog een bron: het beroemde boek „de Architectura," dat Marcus Vitruvius Pollio omstreeks het begin onzer jaartelling samenstelde, het oudste technische geschrift en hoogst belangrijk ondanks veel duisterheid en onnauwkeurigheid. In hoofdzaak is Vitruvius' boek eene kompilatie uit oudere, verloren Grieksche auteurs. Volledigheidshalve wijdt Vitruvius ook eenige plaats aan de Etruskers en hunne architektuur. Moetende afgaan op de overlevering, kon ook hij ons slechts tweedehandsche wetenschap geven.

Als Vitruvius bijv. spreekt van een Etruskischen of Toskaanschen stijl, is dit niet meer de oorspronkelijke vinding, maar eene lichtelijk gewijzigde Dorische bouwkunst.

Door kombinatie van alle gegevens kunnen wij ons toch eenige, zij 't ook vage voorstellingen vormen. De voornaamste hiervan is dat de Etruskische bouwwijze overwegend het type van den houtbouw schijnt bezeten te hebben. Zoo gaven de weinige, wijd uiteen geplaatste steunpunten, en een ver voorspingend dak aan den Etruskischen tempel een gedrukt aanzien.

Toen de Etruskische bouwwijze door de Grieksche werd verdrongen, werd evenwel een konstrukief element van Etruskische herkomst door de Romeinen overgenomen en tot de hoogste ontwikkeling gebracht: de gewelfbouw.

De boog, het tot een hecht, statisch geheel versmolten samenstel van wigvormig bewerkte steenen, is een der grootste overwinningen van den menschelijken geest op de materie.

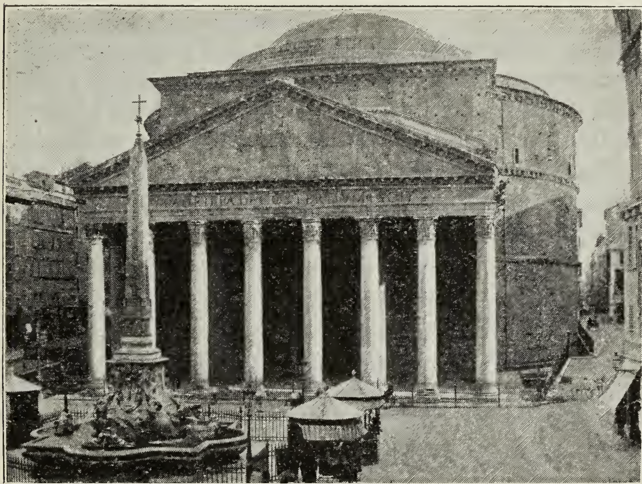
Weliswaar zijn er reeds vóór de Etruskers eenerzijds gewelfvormige ruimten gemaakt door overkraging van horizontale steenlagen, o.a. door de Grieken, maar dit was geen gewelfbouw. Anderzijds zijn er, in de oud-oostersche bouwwerken, ook oudere bogen uit wigvormig bewerkte steenen. Niet deze echter, maar de Etruskische bogen waren het onmiddellijke voorbeeld der Romeinen. Met genialen blik hebben deze, toen zij overigens de Etruskische bouwkunst over boord wierpen, haar gewelfbouw behouden. Zij hebben er de volle beteekenis van begrepen en hem tot den eigenlijken grondslag van een architektuur-, of juister gezegd van een konstruktie-stelsel verheven. De natuurlijke grenzen die aan de Grieksche bouwkunst gesteld waren door de konsekwente toepassing van den architraafbouw, gebonden aan de met één steenblok overspanbare vrije ruimte, die grenzen bestonden niet langer voor den Romeinschen bouwmeester.

Zeven meters bedroeg de grootste vrije spanning van eenig Grieksch monument, de Propyleën te Athene. Over meer dan het drievoud sloegen de Romeinen hunne ton- en kruisgewelven en 43 M. ruim mat de middellijn van den Pantheon-koepel.

Ongekende ruimte-effekten werden mogelijk en bereikt, vooral ook, nu door toepassing van gewelf, koe-

pel en halfkoepel het aantal grondvormen van den planaanleg werd verrijkt en de bouwmeester niet meer gebonden bleef aan de rechthoekige ruimte.

De Romeinen hebben evenwel den welfbouw slechts in technischen zin volmaakt. Zij hebben geen eigen, voor hem karakteristieken kunstvorm weten te scheppen. Ter verfraaiïng kleedden zij hem aan met



Het Pantheon te Rome.

Grieksche motieven. Tegen de welven bogen zij Grieksche, oorspronkelijk vlak bedoelde caisson-zolderingen; de bogen omlijstten zij met het Grieksche architraafprofiel; de krachtige pijlers der bogenrijen en de zware muren, die bij den gewelfbouw noodig waren, werden geleed met, wederom Grieksche, zuilenorden, uitingen van een geheel ander bouwbeginsel. Botsingen bleven dan ook niet uit, en werden

dikwijls, als bij den tempel van Honos et Virtus, op gedwongen en gezochte wijze tot oplossing gebracht.

Maar toch bleef de Romeinsche bouwkunst voorbeeldig tot op onzen tijd door hare toepassing van boog en gewelf en met name door de wijze, waarop zij, eenige verdiepingen hoog, arkaden aanbracht met Grieksche zuilenorden verlevendigd: Dorisch beneden, dan Jonisch en eindelijk Korinthisch voor de bovenste rij.

Erfden de Romeinen als 't ware van de Etruskers den praktischen geest, het artistieke element werd in hunne bouwkunst eerst door de Grieken gebracht.

Van een artistieke opvatting der architektuur hoort men eerst na de verovering der Grieksche kolonies van Beneden-Italië, Groot-Griekenland. In 210 vallen Syracuse en Capua in Romeinsche handen; in 209 volgt Tarente; in 197 wordt Macedonië uitgeplunderd en in 187 Ambrakia, de hoofdstad van koning Pyrrhus van Epirus; in 167 plundert Paulus Aemilius Macedonië; in 146 valt Korinthe en wordt geheel Griekenland Romeinsch; in 113 erfde Rome de schatten van Pergamon; in 80 vermeestert Sulla die van Delphi, Olympia, Epidaurus. De schoonste kunstwerken zonder tal verrijken Rome. Overal, waarheen de Romeinsche legioenen zich wenden, treedt hun eene superieure kunst tegemoet. De aanschouwing harer voortbrengselen wekt tot navolging. Grieksche kunstenaars, die in hun verarmd vaderland geen bestaan meer vinden of in gevangenschap werden medegesleept, brengen naar Italië den zetel hunner werkzaamheid over. Griekenland, met ruw geweld bedwongen, overwint door zijn geest en breekt de soberheid van Rome's strengen vóórtijd.

Nauwelijks is Korinthe gevallen of, in 143 v. Chr.,

liet Quintus Caecilius Metellus den eersten marmeren tempel in Rome bouwen, gewijd aan Jupiter Stator.

In de laatste tijden der republiek en in den aanvang van het Romeinsche keizerrijk was, onder den indruk der eerste kennismaking met de Grieksche kunst, het streven om van Rome een ander Athene te maken. Er heerschte eene groote bedrijvigheid op bouwkundig gebied. Augustus beroemde er zich op de stad van baksteen, die hij vond, te hebben omgeschapen in een stad van marmer.

Deze periode — Rome's gouden tijd — was wel het edelste tijdperk der Romeinsche bouwkunst, waarin zij zich het dichtst bij de Grieksche voorbeelden aansloot.

De tempel van Mars Ultor, de wrekende Mars, te Rome, door Augustus gesticht, ingevolge eene gelofte in den slag bij Actium, welke hem de heerschappij der aarde verzekerde, was Augustus' voornaamste schepping. Maar de glans-periode overleeft hem. Nog als ruïne is de Dioskuren-tempel van zijne opvolgers Tiberius en Caligula een der rijkste, schoonste en edelste vertegenwoordigers van het antieke Rome.

Maar dan nadert, in het midden der eerste eeuw na Christus, de Grieksche periode haar einde. Niet dat Rome zich dan eindelijk vrij maakt. Het blijft, vóór als na, geïnspireerd, aan den leiband.

Van geheel anderen aard echter is de tweede bloeiperiode der Romeinsche bouwkunst, te weten die, welke inzet met de luisterrijke scheppingen der Flavische dynastie. Uit Azië teruggekeerd, waren Vespatianus en Titus nog onder den indruk der Oostersch-Hellenistische kunst en streefden zij in hunne scheppingen de wonderen van Antiochië en Alexandrië na, met het doel ze niet slechts te evenaren, maar ook te overtreffen.

Dat streven — dat trouwens beantwoordde aan de geheele levensopvatting — vond algemeen weerklank. Men was aan de eenvoudige vormen van Hellas ontgroeid. Het schoonheidsgevoel vroeg nieuwe en scherper prikkels om nog ontroerd te worden.

Sedert neemt de oriëntaalsche invloed voortdurend toe en treedt de Romeinsche kunst haar baroktijd in.

Apollodorus van Damaskus, de beroemde bouwmeester van Trajanus en Hadrianus, ontwerper van het Forum van Trajanus met de Basilica Ulpia en van den tempel van Venus en Roma, de geweldigste aller Romeinsche tempels, was een Syriër. Zijn werk draagt er trouwens de sporen van.

Hadrianus welft den reuzenkoepel boven het Pantheon, maar het is de vraag of de daaraan ten grond liggende gedachte niet haar oorsprong vond aan de oevers van den Euphraat. Maar nog zijn de vormen zuiver en streng in vergelijking met wat nog komen moest. In het begin der 2e eeuw, onder Septimus Severus en Caracalla, breidt de oostersche invloed zich nog meer uit en zij bereikt haar toppunt onder Heliogabalus, den priester van den Baal van Emessas, die in Rome zijn intocht houdt onder de bescherming van zijn uit Emessas medegebrachten God, dien hij vereenigt met de Karthaagsche Tanit. Afrika en Azië, elkander ontmoetend in het oud-Semitische geloof, trekken gemeenschappelijk als overwinnaars de Tiberstad binnen.

Dan begint met recht het verval van het Romeinsche rijk, zijn zeden en zijn kunst. Rijkdom en weelde worden ten top gedreven. Was, om een enkel voorbeeld te noemen, het rijke Korinthische kapiteel den Romeinen reeds niet rijk genoeg, zoodat zij door eene versmelting van Jonische en Korinthische elementen

een eigenaardig komposiet-kapiteel samenstelden, nu wordt ook dit nog verrijkt met dier- en menschbeeld. Plomp en zwaar ornament overwoekert de bouwwerken, geen enkel lid sparend. De detail-vormen vertoonen smakelooze overdaad en verslapping. De profileering wordt grof. In het gekrioel der motieven gaat het beloop der hoofdlijnen verloren. Niet slechts zijn de vormen in aesthetischen zin vaak klaarblijkelijk onbegrepen navolgingen, maar bovendien is hunne bewerking dikwijls ruw, onbedreven. Zóó diep zal de artistieke scheppingskracht inzinken, dat om den triomfboog van Konstantijn te bouwen, aan oudere monumenten, als de boog van Trajanus, de bestanddeelen worden ontleend.

Maar aan den anderen kant moet dien Oosterschen geest ook recht wedervaren. Grootscher concepties dan de zijne werden zelden verwezenlijkt.

Te voren had men, aan een Forum Romanum bijv., op zich zelf staande tempels en basilieken gesticht, prachtige en groote gebouwen, maar niet door eene leidende gedachte tot een machtig ensemble gegroepeerd. Augustus had eene stad van marmer nagelaten, maar dat was een stad van afzonderlijke monumenten. Eerst de brand van Rome opende voor Nero de gelegenheid de hoofdstad van zijn wereldrijk tot een grootsch belijnd geheel om te scheppen. Het was de nawerking der diadochen-steden van Klein-Azië, die naderhand het voorbeeld leverde voor de akademisch en symmetrisch opgezette fora der latere keizers, Domitianus of Nerva en Trajanus, met hunne tot het grootste effekt opgevoerde groepeeringen, tot den aanleg der Romeinsch-Syrische prachtsteden Baälbek of Heliopolis en Palmyra of Tadmor; die de grootsche conceptie der thermen van Caracalla of Diocletianus in de 3e, resp. 4e eeuw bepaalde en die

eindigde met het ontwerp eener nieuwe keizersstad, Constantinoplis, te inspireeren.

Na die oriëntaalsch-Hellenistische periode komt de aera van het Christendom. Dan is het gedaan met de klassieke kunst. Zij, die de volste afspiegeling was geweest der heidensche kultuur, kan zich niet voegen naar het nieuwe ideaal. Als elke kunstrichting die tot Rome doordringt, vindt ook de klassieke daar hare afsluiting, hare hoogste ontplooiïng en haar einde.

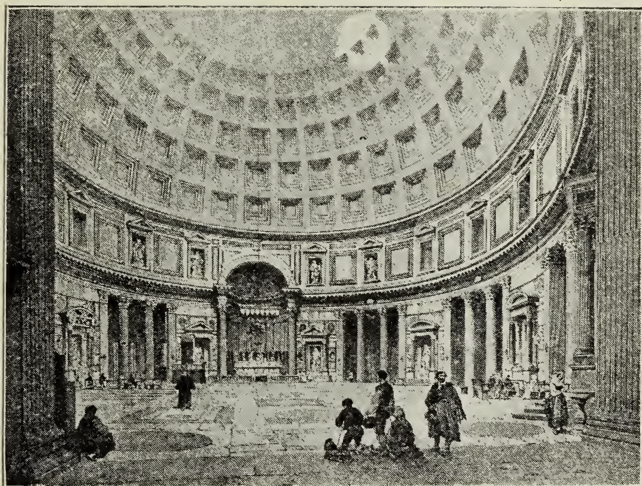
Aan welke monumenten kunnen wij nu den, hier in het kort aangegeven ontwikkelingsgang der Romeinsche bouwkunst volgen?

Romes macht kende bij wijze van spreken geene grenzen. Steeds waren grootsche bouwwerken de mijlpalen van zijn gebied. Aan de uithoeken der toen bekende aarde herinneren indrukwekkende bouwvallen ons nog aan de dagen waarin „Rome nog de kroon op had."

Aan keur van voorbeelden is geen gebrek. Over geen stijl der oudheid is de kunstgeschiedenis veelzijdiger gedokumenteerd. In het gevolg der legioenen drong de Romeinsche bouwkunst overal door. Weinig lettende op de lokale eigenaardigheden werd zij overal ingevoerd, in de heete zandwoestijnen van Libië en in het Noorden van Gallië. Hier werd Tamugadi, het Afrikaansche Pompeji gesticht, daar het Duitsche Trier, Colonia Augusta Treverorum. In de wereld heerschte eenheid van kultuur en stijl. Maar nog sterker dan Athene in de Grieksche architektuur, treedt in de Romeinsche de hoofdstad Rome op den voorgrond. Rome, de herberg der volken, het hart der wereld, die haar middelpunt vond in den gouden mijlpaal op het Forum Romanum.

Eeuwen aaneen trachtten eerzuchtige grooten in hun

dingen naar de volksgunst elkander te overtreffen bij de stichting van groote werken. Deze gaf zijn naam aan eene waterleiding; gene stichtte een forum, eene basiliek of een tempel; weer anderen lieten theaters of thermen bouwen. En hoe later wij komen, hoe



Het Pantheon te Rome.

grooter en kostbaarder die werken zijn. Zoo werd Rome eene stad van monumenten zonder weerga.

Aldra valt daarbij op te merken dat, was de tempel de kenmerkende schepping der Grieksche architektuur waarin al hare trekken op het edelst belichaamd waren, bij de Romeinen — en hoe kon het anders? — de wereldlijke bouwkunst overheerscht. Hunne gewijde architektuur heeft een wereldsch karakter, een verschijnsel, diametraal tegengesteld als bij de Grieken valt waar te nemen.

De Romeinsche tempel kon groot en zelfs grootsch

zijn. Naast den tempel van den Olympischen Zeus te Athene, dien keizer Hadrianus liet voltooien, zinkt Pericles' Parthenon in het niet. Maar de bouwkunst moge nu al de meest stoffelijke der kunsten zijn, zij is niet zóó aan de materie gebonden, dat omvang alléén een maatstaf zou wezen voor de waarde harer scheppingen. Enorm waren de afmetingen van enkele Romeinsche tempels, door groote zuilenhoven omgeven, hoog op terrassen verrijzend. Zij waren met veelkleurige marmers bekleed, met mozaieken en beelhouwwerken gesmukt. Maar zij getuigen niet van innigheid, niet van liefde, noch devotie. Het zijn scheppingen meer van eerzucht dan van godsvrucht; veelal was hun feitelijk doel de verheerlijking van den stichter en diens geslacht. De mensch zocht er zich zelf en niet zijn God.

De Romeinsche tempel is wat zijn type betreft, eene kombinatie van den Griekschen en den Etruskischen, die men in algemeene trekken aldus kan karakteriseeren: Grieksche kunstvormen toegepast op een waarschijnlijk deels Etruskischen plattegrond. In enkele punten wijkt hij af van den Griekschen tempel en wellicht is dit te verklaren doordien de eerste Jupiter-tempel op het kapitool door Etruskers gebouwd werd en dit gebouw, het nationale heiligdom bij uitnemendheid, voorbeeldig is gebleven in later tijden. Kenschetsend zijn voor den Romeinschen tempel het ruime anticum of voorportaal en de korte, soms vierkante cella, terwijl in stede der open kolonnaden, die met hunne licht- en schaduwwerking de Grieksche tempels doen leven, veelal de armelijke pseudo-vormen toepassing vinden en de cellamuur uitwendig slechts door half-zuilen wordt geleed. Een weliswaar klein, maar voortreffelijk bewaard voorbeeld van dien aanleg is o.a. het beroemde „Maison carrée" te Nimes.

Eigenaardig is ook de voorliefde voor de ronde platte-

gronden, die bij de Grieken slechts bij uitzondering werden toegepast, maar door de Romeinen in verband met den koepelbouw werden gekozen.

Zijne fraaiste en heerlijkste uitingen vond dit tempeltype in de Vesta-heiligdommen te Rome en te Tivoli; zijn grootste en merkwaardigste is echter het Pantheon, op het Marsveld te Rome.

In den ruim 43 M. overspannenden koepel van dezen bouw, onder keizer Hadrianus tot stand gekomen, brengt de Romeinsche welfkunst of, algemeener nog, brengt de Romeinsche bouwkunst, haar onovertroffen meesterstuk tot stand. Hoewel zoo in- als uitwendig ontdaan van zijn tooi, van zijn verguld bronzen dakbedekking, van zijne bronzen caissonversieringen, van zijne beeldhouwwerken en zijn polychromie; beroofd van zijn in kostbare marmers uitgevoerde wandbekleeding; hoezeer ook verminkt en ontluisterd, toch gaat van dezen genialen en stouten bouw nog weergalooze bekoring uit, door den indrukwekkenden eenvoud en de harmonie zijner machtige conceptie: de zegepraal eener logische konstruktie.

Evenmin als in de Romeinsche beeldhouwkunst goden en godinnen op den voorgrond staan, evenmin de tempels in de bouwkunst.

Het zijn werken van algemeen nut, architektonisch-opgeloste ingenieurswerken, die in hooger mate onze aandacht vragen. Aquaeducten als die van Segovia, of die van Nimes, de laatste thans bekend als de Pont du Gard; bruggen als die genaamd Al Cantara, d. w. z. de brug. over de Taag in Estramadura. In de stoerheid, de imposante, onversierde grootheid van zulke onvergankelijke werken, doet de Romeinsche bouwkunst zich van hare beste, konstruktieve, zijde kennen. Daarin bleef tot het laatst toe de oude zin voor

degelijkheid, voor soberheid bewaard, die in Rome's voortijd de kracht der natie uitmaakte. Het was een dezer monumenten, de Pont du Gard, die Jean Jacques Rousseau deed zuchten: Que ne suis-je né Romain!

Bij andere bouwwerken van openbaar nut werd naar kunstvoller oplossing gestreefd.

Het centrum van het openbare leven van den Romeinschen burger was, als plaats van samenkomst en beraadslaging der stemgerechtigde burgers, het forum, het marktplein.

Overeenkomstig zijne beteekenis werd het al vroeg op monumentale wijze ontworpen en versierd, door prachtgebouwen en zuilenhallen omgeven, met eerepoorten, zegezuilen en gedenkteekens gesmukt. Het beroemdste is het Forum Romanum aan den voet van den Kapitolijnschen heuvel. In den loop der eeuwen geworden, vormde het een geheel van even groote historische als artistieke beteekenis. Ontstaan uit eene samenwerking van alle faktoren die het Romeinsche leven groot en luisterrijk gemaakt hadden, was het als de inkarnatie van den Romeinschen geest zelf. Maar 's werelds roem vergaat en nog slechts enkele zuilen, enkele grondmuren, getuigen van de tijden van weleer.

Het voornaamste gebouw aan een forum was de Basilika, eene ruime, door zuilen in onderscheiden beuken onderverdeelde hal, welke diende tot beurs en tot gerechtszaal.

Voor de laatste bestemming was aan eene zijde een verhoogd tribunaal, in den vorm eener halfronde nis, uitgebouwd.

Het prototype der basilica was Grieksch: de ,,basilike stoa" of koninklijke hal aan het marktplein te Athene. Maar de Romeinen hebben op deze gebouwen toegepast 't geen zij in Egypte in de zuilenhallen der

tempels zagen, n.l. het ter wille der verlichting verhoogen eener middenbeuk. In dien vorm hebben de Romeinsche basilieken eene bijzondere beteekenis erlangd als voorbeeld der eerste Christelijke kerken.

Hoe algemeen verspreid de basilieken ook waren, toch verkeeren wij nog omtrent hare samenstelling op vele punten in het onzekere. Zijn Caesar's Basilica Julia en Trajanus' Basilica Ulpia op schaarsche overblijfselen na verdwenen, des te indrukwekkender zijn de bouwvallen der door Maxentius begonnen en door Konstantijn in 320 voltooide basiliek, een der laatste groote monumenten van het keizerrijk.

Nog rijzen de machtige, 23 M. overspannende tongewelven omhoog en geven die steengevaarten ons eenig denkbeeld van het indrukwekkende der oorspronkelijke binnenruimte.

Onafscheidelijk van het forum waren de eere-monumenten. De belangrijkste en meest algemeene daarvan waren de eerepoorten. Deze waren vermoedelijk een blijvende en monumentale vorm der feestversieringen, welke op den weg van den triumfator werden opgericht. Had die van Titus, de kunstvolste te Rome, slechts één doorgang, evenals de nog oudere Drususboog, bij de latere poorten van Septimus Severus en van Konstantijn, wordt het motief uitgebreid tot een samenstel van drie openingen, door vrijstaande zuilenorden verrijkt. Deze eerepoorten, waarvan nog tal van voorbeelden de verdiensten van keizers als Augustus en Trajanus vereeuwigen, waren eene typisch Romeinsche vinding. Van Griekschen oorsprong is daarentegen een ander type van gedenkteeken: de door een standbeeld bekroonde en met een reliefband spiraalsgewijs omwikkelde zuil, waarvan die ter eere van Trajanus en Marcus Aurelius, beide te Rome, de grootste voorbeelden zijn.

Belangrijker nog dan de gebouwen van openbaar nut, werden voor de bouwkunst die voor openbaar genoegen. Om brood en spelen riep het gepeupel der stad. Jagen, baden, spelen, lachen, dat is het leven! Deze ontboezeming staat ter kenschetsing van de levensopvatting der voornamen te Timgad gegrift in de steenen zerken van het forum.

Circus, theater en amphitheater, werden dan ook, met de thermen en basilieken, de belangrijkste architektonische scheppingen. Tot zelfs in kleine steden waren zij onmisbare bouwwerken. Wederom waren die te Rome de belangrijkste.

Van de vijftien circussen, die Rome telde, was de circus Maximus, de oudste, en na voortdurende vergrootingen en verfraaiingen was zij ook de grootste. Het aantal plaatsen wordt volgens eene nieuwe berekening zelfs op 480.000 gesteld. Dit bouwwerk, dat op zeer geringe sporen na verdwenen is, was in zooverre niet typisch Romeinsch, als het in Griekschen trant was aangelegd, met gebruikmaking van bestaande heuvelhellingen. Zoowel het Romeinsche theater, als het amphitheater en de circus plegen op vlakken bodem met behulp van een gewelfden onderbouw, vrijstaand te verrijzen.

Dit is dan ook het geval met den beter bewaarden circus van Maxentius.

Meer dan het circus gaf het theater aanleiding tot een rijke architectonische oplossing. Deze concentreerde zich in hoofdzaak op den tooneelwand, die bij wijze van een rijken dekoratieven paleisgevel werd opgevat.

Maar het meest kenmerkende dezer gebouwen-groep is het amphiteater, bestemd voor de bloedige gladiatoren- en diergevechten, waarop het Romeinsche volk hartstochtelijk verzot was. De aard dezer spelen vroeg

een bouwwerk van bijzondere samenstelling, waar een groot aantal toeschouwers om een betrekkelijk kleine kampplaats gegroepeerd werden. Zoo ontstond het ovale amphitheater, van welks trechtervormig, steil oploopende bankrijen, eene kompakte massa in uiterste spanning de slachting der offers harer ruwheid en zinnelijkheid kon volgen.



Colosseum en Titus-boog te Rome.

Kleine provinciesteden, als Arles, Nimes, Verona, Capua, Pompeji, bezaten amphitheaters, die aan 20 tot 30,000 personen plaats boden. Maar de kroon spant Rome met zijn Flavisch Amphitheater of Colosseum, dat 87,000 zitplaatsen bevatte. In omvang overtreft het Colosseum alle werken van Romeinsche herkomst en zijn naam getuigt afdoende van den indruk dien het maakte.

„Zoolang het Colosseum bestaat, zal ook Rome

bestaan; valt het Colosseum, dan valt ook Rome; valt Rome dan valt de wereld," wilde het spreekwoord.

Wij zien nu slechts het skelet. De tooi is verdwenen. De beelden die de arkaden vulden, zijn vernield. Wij zien door gapende openingen in het ingewikkelde en vernuftige gangen- en trappenstelsel. Niet langer wapperen vroolijk de wimpels aan de masten, waartusschen, boog boven de arena, het purperen velum gespannen was, dat de bloeddorstige menigte tegen een zonnestraaltje te beschutten had. Maar het kost der verbeelding weinig moeite den ouden luister te rekonstrueeren en dan zal het Colosseum ons tegelijk tot bewondering en tot weemoed stemmen.

Tot bewondering en eerbied voor den Romeinschen geest, die dit grootsche monument concipieerde. Met weemoed voor de duizenden, die, aan dienzelfden geest opgeofferd, het brekend oog vestigend op deze muren, voor de martelaren, die met hun bloed het zand dezer arena kleurden.

Niet minder gemengde gevoelens worden door de Thermen opgewekt. Kunnen wij die, in meesterlijke aaneenschakeling tot de hoogst denkbare effekten opgevoerde ruimten bewonderend doorwandelen, zonder tevens te bedenken dat zij de brandpunten waren van het geraffineerdste zedebederf?

Tegen die inrichtingen keerde zich in het bijzonder de toorn van het zegevierende Christendom. Tien duizenden aanhangers van het nieuwe geloof te hebben doen arbeiden aan de Thermen van Diocletianus was een laatste triomf van den afstervenden ouden geest.

Thans is het Tepidarium derzelfde thermen eene kerk, de S. Maria degli Angeli.

Rome telde ten tijde van Konstantijn, die de laatste bouwde, vijftien keizerlijke thermen benevens 856 kleine badinrichtingen. Titus, Trajanus, Nero, zij alle

bouwden thermen, maar de geweldigste waren die van Caracalla en van Diocletianus, resp. uit de 3e en de 4e eeuw na Christus.

In algemeene trekken komen deze thermen overeen. Die van Caracalla, in hunne grondslagen de best bewaarde, mogen tot voorbeeld strekken. De thermen van Diocletianus zijn in hoofdzaak slechts eene herhaling op nog grootere schaal.

Het hoofdgebouw verrijst te midden van de boschages van een lusthof, omgeven door wandelgangen, zuilenhallen, zalen voor voordrachten en lichaamsoefeningen.

Voor duizenden bezoekers was hier plaats. Buiten en behalve door diegenen, die de gemeenschappelijke bassins van het hoofdgebouw benutten, kon in de thermen van Caracalla in 1600 cellen gebaad worden. De thermen van Diocletianus moeten zelfs voor 3000, misschien wel voor 4200 badenden zijn ingericht geweest.

Maar vooral het inwendige was indrukwekkend, dank zij eene meesterlijke indeeling. ,,Vindingrijk, grootsch en op eene treffende opeenvolging van schitterende indrukken berekend, is de groepeering der hoofdzalen." Overal heerschte strenge symmetrie ten opzichte van twee assen. De nevenlokalen, als garderobes, vertrekken voor massage en zalving, zweetkamers, waren in de hoeken terzijde van de hoofdzalen verdeeld.

Ongestoord was de perspektief, die zich door de samenhangende reeks van hoofdzalen opende.

Deze waren het in de open lucht gelegen koude bad, het Frigidarium, de zaal voor het warme luchtbad of Tepidarium en eindelijk het ronde en overkoepelde Caldarium, het warme waterbad.

Het in het centrum van het gebouw gelegen Tepidarium was de voornaamste ruimte. Dat van de ther-

men van Diocletianus, gelijkvormig maar iets grooter dan dat van Caracalla, is, door Michelangelo in het dwarspand eener kerk veranderd, geheel in stand gebleven.

Drie kruisgewelven, geschraagd door 14 M. hooge granietzuilen, overspannen de ruimte.

Deze reuzenhal is in den grootschen eenvoud harer hoofdlijnen van de geweldigste werking. In deze ruimte, 74 M. lang, 27,5 M. breed en 26 M. hoog, kunnen de schepen onzer kathedralen, de zalen onzer paleizen, dansen.

Maar bovendien waren geene middelen gespaard om de grootste weelde bij de versiering ten toon te spreiden. Beeldhouwerken als de Farnesische Stier zijn in de Caracalla-thermen ontgraven, evenals de meeste prachtwerken der antieke kunstnijverheid. Nergens werd de rijkdom van bouwkundig ornament hooger opgevoerd. Met kostbare en veelkleurige marmer-incrustaties waren de muren bekleed, met verguld bronzen ornament, beschilderingen en mozaieken gesmukt en de schoone stuc-versieringen hebben nog in de 16e eeuw de meesters der Renaissance, Rafael o.a., geïnspireerd.

Het is een groote sprong om van de thermen over te gaan tot het Romeinsche woonhuis en daarmede tot het slot dezer bespreking.

Zoowel wat geriefelijkheid als wat artistieken zin betreft, is de Grieksch—Romeinsche woning, gelijk wij die voornamelijk door de ontgravingen te Pompeji leerden kennen, de meest volmaakte der oudheid niet alleen, maar zij is bovendien wel een der meest harmonische uitingen der toenmalige kultuur, een geheel, als slechts een enkele beschavingsstaat kan aanwijzen.

De vereeniging der gelukkigste omstandigheden, een mild klimaat, een vroolijk geslacht, welstand, beschaving en kunstmin, werkten samen om in de Pompejaansche samenleving onzer voorstelling alles te doen lachen en dartelen. Thans is Pompeji een doodsch ruïnenveld. Maar het werd getroffen door eene katastrophe „die tezelfder tijd alles vernielde en alles in stand liet.” Wij, die onze fantasie zich naar hartelust willen doen vermeien in zelfgekozen beelden, wij willen slechts poëzie en geluk zien. Het is ons als kende die maatschappij slechts de lusten van het menschelijk bestaan. Maar was immers de Venus fisica pompeiana niet de beschermgodin der stad!

De Pompejaansche woning is noch zuiver Romeinsch, noch zuiver Grieksch. Aan beide ontleent zij kenmerkende eigenschappen. De indeeling is meer Romeinsch, de artistieke opvatting meer Grieksch.

Van de inrichting van het Grieksche huis weten wij uit eigen aanschouwing weinig. De gevonden overblijfselen zijn schaarsch en wij moeten ons in hoofdzaak met beschrijvingen tevreden stellen. Maar wij weten o.a. dat in de dagen van Hellas' bouwkundige grootheid, de partikuliere woning weinig beteekende. Als Vitruvius het Grieksche huis zeer onduidelijk beschrijft, stond hem een paleis voor oogen als in zijne dagen een rijke Griek bijv. te Alexandrië kon bewonen. Eerst in de laatste jaren, bij de ontgravingen van Grieksche steden als Priëne in Klein-Azië, zijn meer volledige bouwvallen van het Grieksche huis gevonden.

Voor de rekonstruktie van de oorspronkelijk Romeinsche woning levert ons eene Etruskische aschkist, te Poggo Gajello gevonden, gegevens voor het uitwendige, een rotsgraf te Corneto aanduidingen voor het inwendige. Een laag, vierkant blok met eenige deur-

en vensteropeningen, bekroond door het, de Etruskische bouwkunst kenmerkende ver-overstekende dak, dat hier van een luchtkap voorzien is. Ziedaar naar alle waarschijnlijkheid het Romeinsche huis in den oorspronkelijken vorm. Inwendig bevatte het éene ruimte, het atrium.

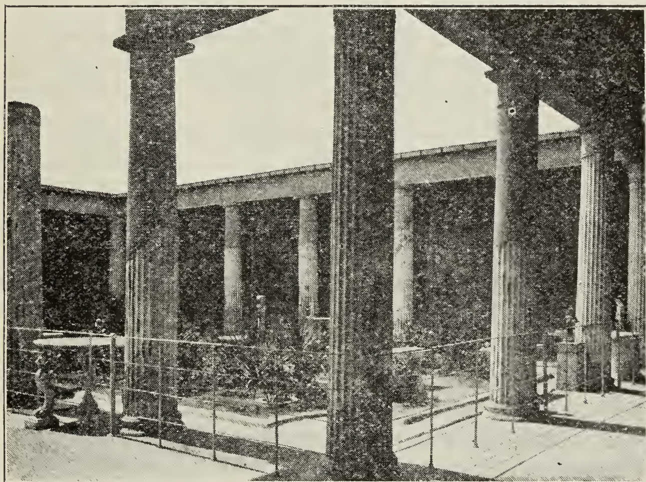
Bij de verdere ontwikkeling der woning bleef, zij 't ook in gewijzigden vorm, dit atrium de hoofdruimte. Het werd allereerst omgeven met vertrekken voor bijzondere doeleinden. Slaapkamers werden afgescheiden, een triclinium of eetzaal werd bijgebouwd, de keuken werd afzonderlijk gehouden, zoodat niet langer het dak van het atrium werd berookt en beroet en de naam (ater beteekent zwart) dus geen zin meer had. Bij het atrium sloot zich de zuilenhal aan van een voor het intieme familieleven bestemd Peristylium. Dit laatste is een element van Griekschen oorsprong. Maar onder al die wijzigingen bleef het oud Romeinsche atrium, waar de huisgoden waren opgesteld en bezoekers werden ontvangen, de kern van het huis. Het is er mede vereenzelvigd, blijkens de uitdrukkingen atrium regium en atrium vestiae, om het paleis of de woning van den koning, onderscheidelijk die der vestaalsche maagden aan te duiden.

Uitwendig maakte het aan nauwe straten gelegen Pompejaansche huis, evenmin trouwens als over het algemeen woningen in zuidelijke landen, weinig vertoon. Alle schoonheid was op het inwendige saamgetrokken.

De groote en blijvende waarde van den Romeinschen woningbouw in het bijzonder, berust niet zoozeer op de details als op het totaal-effekt. De vertrekken waren doorgaans klein, met uitzondering van oecus (de groote zaal), triclinium en tablinum (het kantoor of vertrek van den huisheer); de konstruktie vroeg weinig en verkreeg nog minder zorg; de versierings-

vormen zijn maar al te vaak weinig verzorgd; de beschilderingen dragen welbeschouwd meestal een handwerkmatig karakter. Maar een fijn ontwikkeld gevoel voor ruimte-architektuur leidde den ontwerpers en in gelukkige perspektivische werking is het Pompejaansche huis ongeëvenaard.

Het symmetrische normaal-plan der Romeinsche



Huis der Vettiërs te Pompeji.

woning, zooals het zoogen. huis van Cajus Cuspius Pansa dat vertoont, treft men zelden aan. De woningbouw immers verraadt groote individualiteit. Met lette slechts op de groepeering en den vorm van atrium en peristylium.

Door vernuftige planoplossingen werden op kleine en onregelmatige terreinen wonderen van effektvolle binnen-architektuur tot stand gebracht, steunend bovendien op eene rijke licht- en schaduwwerking.

Naast de in ongebroken zonlicht tintelende binnenhoven: het stemmige halfduister der galerijen, verlevendigd door kleurrijke wandschilderingen.

Aan kunstwerken van allerlei aard gaat het oog te gast, geweven stoffen drapeeren de doorgangen, mozaïeken bedekken de vloeren. Marmeren banken en tafels, statuetten en groepen sieren den plantsoenaanleg in het perystilium. Slechts het klateren der fonteinen in de bekkens van het atrium en het peristylium verbreekt poëtisch de stilte. Bloemengeur vervult de atmosfeer. Alles ademt behaaglijkheid, getuigt van levenslust en liefde.

Van ander karakter waren de paleizen of villa's der Caesaren, als die van Tiberius op Capri, van Hadrianus te Tibur, de paleizen die den Palatijnschen heuvel bedekten, welker prachtzalen geheel het type der openbare monumenten bezaten. Niet minder schitterend waren de groote monumentale stadswoningen of lustverblijven der patriciërs, wier pracht en omvang ons onthuld wordt behalve door bouwvallen, door de beschrijving die Plinius van de zijne geeft. Die uitgestrekte landgoederen, welke Italië's bodem aan nuttiger bestemming onttrokken, zijn Rome's ondergang geweest.

De bergen van Albanië, de kusten van Campanië waren bedekt met zulke heerlijk gelegen villa's die, voorzien van thermen en theaters, van terrassen en zuilenhallen, academiën en bibliotheken, alle genoegens der stad met die van het buitenleven vereenigden, alles boden wat kunst en weelde ter genieting boden. Maar bovenaan stonden de keizerlijke paleizen.

,,Sinds Augustus den Palatijn tot keizerlijke residentie verhief, zijn daar door hem en zijn opvolgers uitgestrekte keizerverblijven gesticht ter oppervlakte van ongeveer 10 H.A. Behalve den aanleg van 's Keizers

woonhuis, met inbegrip van talrijke ruimten voor hofhouding en dienst, behooren ook verschillende tempels, thermen, een stadium, bibliotheken en een militair kamp tot dezen reusachtigen complex van gebouwen. En ronddwalend te midden dier indrukwekkende, schilderachtige ruïnes op den keizerheuvel verspreid, beheerschend heel de omgeving, verrijst het beeld hunner vroegere grootheid en pracht in vollen luister: De paleizen van Augustus, van Tiberius van Calligula, van Nero, van Domitianus en Septimus Severus, met hunne wijdsche peristyliën, door grootsche overwelfde ruimten omringd, afwisselend in vorm en grootte, aansluitend tot ruime, omzuilde tempelhoven, tot lommerrijke exedra's der bibliotheken en academiën, tot het uitgestrekte stadium met talrijke aangrenzende vertrekken, alle pronkend in de polychrome marmerachitektuur van den keizertijd en verrijkt met beeldgroepen en figuren, zij zijn als geheel een grootsch architectuurbeeld, sprekend van de macht en het aanzien der Romeinsche wereldbeheerschers, van den glans en luister der oude wereldstad, Rome."

Aldus schetst Henri Evers het architektonisch beeld der keizerlijke paleizen te Rome.

En vatten wij thans een algemeen beeld der Romeinsche bouwkunst nog in korte trekken samen.

Zij mist de bezielde, ontroerende schoonheid der Grieksche. Zij wordt niet gedragen door een ingeboren drang naar het edele en het ideale. Niet door hooger wijding bezield, is zij een mensch gelijk, wien de liefde ontbreekt.

De Romeinsche bouwkunst doet een beroep op ons verstand, overweldigt ons door stoutheid van konstruktie, door genialiteit van uitvoering. Grootsch is

de opzet en indrukwekkend zijn de maten. De massa wordt beheerscht en tot machtige ruimte-effekten, zoowel in- als uitwendig, verwerkt.

Eigenschappen, die, in verband met zijne verspreiding over den aardbol, het verklaarbaar maken hoe, meer dan één andere stijl, de Romeinsche bevruchtend inwerkte op latere geslachten. Zoo ééne bouwwijze, dan mag zij „klassiek" heeten, naar Gurlitt's definitie: klassiek is eene kunst „die allen Zeiten genügt, weil sie einmal einer bestimmten Zeit in erschöpfender Weise Ausdruck gab." [3])

Genaderd tot het einde dezer beschouwing over de klassieke architektuur is het mij, als heb ik slechts het beloofde land kunnen toonen, van verre op zijne schoonheden kunnen opmerkzaam maken. Maar ik hoop, dat dit volstaan zal de belangstelling op te wekken tot verdere eigen studie, die tevens een onuitputtelijke bron zal zijn van genot en bevrediging.



Noten.

[2]) Bij pag. 160: ,,ik neem wat ik noodig heb waar ik 't krijgen kan."

[3]) Bij pag. 184: ,,die aan alle tijden voldoet, omdat zij eens geheel en al uitdrukking is geweest van één bepaalden tijd."

LIJST DER AFBEELDINGEN

IV

MIDDELEEUWSCHE BOUWKUNST

DOOR

JOS. CUYPERS



INDEELING.

E hoofdkaraktertrekken van de bouwkunst der middeleeuwen vormen het onderwerp, dat wij dezen avond hier te behandelen hebben.

Wij hebben ons dus bezig te houden met de bouwwerken in Westelijk Europa, opgericht in het tijdperk vervat tusschen den val van het Romeinsche Rijk — de vrije ontwikkeling en het openbare optreden van den Christen godsdienst in het begin der vierde eeuw en de „Renaissance;" wil men cijfers genoemd hebben, die echter naar omstandigheden steeds min of meer onnauwkeurig blijven, dan zouden wij stellen 313 tot 1500.

De voornaamste uitingen van den geest der bouwkunst binnen deze grenzen, zijn terug te brengen tot navolgende karakters:

Latijnsche bouwkunst van de IVe tot VIIe eeuw in het westelijk Romeinsche Rijk.

Byzantijnsche bouwkunst van af de IVe eeuw in het Oostersch Romeinsch Rijk, met vertakkingen in Italië en Frankrijk tot de VIIde en VIIIste eeuw, en na 1453 in Rusland tot op den huidigen dag.

Romaansche bouwkunst die zich ontwikkelt uit de voorgaande, en als Lombardische en Karolingsche werken van de VIIIste tot de Xde eeuw wordt aangeduid; daarna gedurende de Xde, XIde en XIIde eeuw bepaald Romaansche wordt genoemd. Zij heeft in Noord-Italië, Frankrijk en langs den Rijn gebloeid.

Gothische bouwkunst omvattende voornamelijk de XIIIde, XIVde en XVde eeuw, ontstaan op Franschen bodem, heeft zich over gansch westelijk Europa verspreid, is ook in Spanje doorgedrongen, maar werd in Italië slechts gedeeltelijk begrepen.

DE LATIJNSCHE BOUWKUNST.

OUD-CHRISTELIJKE PERIODE.

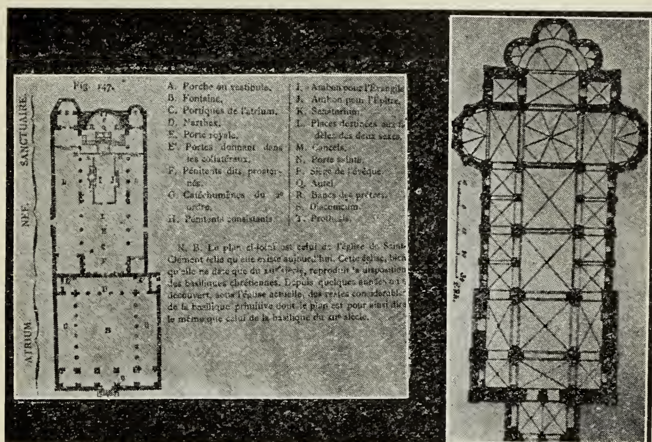
Deze is te beschouwen als eene voortzetting van de Romeinsche kunst. De vorm van de Romeinsche basilika in haar inwendig type als lange rechthoekige zaal, meestal door twee of meer zuilenrijen in meerdere beuken of schepen verdeeld, blijft het algemeen geldend voorbeeld, waarbij onder het weinig hellende dak, de zolderconstructie in hout zichtbaar blijft.

De kapiteelen der zuilen zijn in den aanvang door architraven in steen verbonden, daarover vlakke weggewerkte bogen in den muur, die later zelfs zonder de Grieksche balk onmiddellijk geslagen worden van 't eene kapiteel op het andere. Aldus wordt vaarwel gezegd aan de Romeinsche conventie, dat het kapiteel der Grieken steeds door een Grieksch hoofdgestel moest worden bekroond.

De zuilen, kapiteelen en basementen der Romeinsche bouwwerken worden op de meest willekeurige manier uit de, buiten gebruik gestelde, Romeinsche werken verwijderd en in de nieuwe gebouwen zoo goed als 't ging gebruikt; de middelen en krachten

ontbraken nog om eigen materiaal (graniet, marmer enz.) zelf te bewerken; en als dit geschiedde, vindt men de Romeinsche vormen! acanthusblad en voluten zeer verbasterd, ongevoelig en vlak bewerkt.

Voor ons is deze periode slechts in zooverre van be-



Pl. 1. De eerste figuur stelt voor de distributie van San Clemento te Rome, eene door de Christenen gebouwde basilika die het meest volkomen beeld van de verschillende onderverdeelingen thans nog bewaart, in zijn met arcaden omgeven voorhof, drie halfcirkelvormige eindafsluitingen, waarin de bisschopstroon en daarvoor het door lage borstweringen omheinde Sanctuarium met een overhuifd altaar en de twee spreekgestoelten naar het volk gericht.

De groote figuur vertoont de plan-indeeling van Onze-Lieve-Vrouwe-Munsterkerk te Roermond, gesticht omtrent 1180, een zeer sprekend voorbeeld van de manier waarop de bouwmeesters uit de laat-Romaansche periode door de toepassing van kruisribben onder de gewelven den overgang naar het gothische gewelfstelsel tot stand brengen, terwijl ook de spitsboog voor en na in de plaats treedt van den halfcirkel. (Zie hierachter, pl. 9, 10, 11.)

lang, omdat wij uit de oud-christelijke zuilen-basilika de ontwikkeling van het belangrijkste deel der middeleeuwsche bouwkunst zien gebeuren.

DE BYZANTIJNSCHE BOUWKUNST, 330—1453.

De elementen waaruit deze kunst is opgebouwd, zijn de volgende:

I. Verdere ontwikkeling van het gewelfstelsel der Romeinsche thermen (groote badhuizen) bijzonder het koepelgewelf, niet alleen op een ronden grondslag (zooals in 't Pantheon van Agrippa) maar ook met de zoogenaamde pendentifs, dat zijn overgangsgewelfkappen tusschen vier rechte muren of vier hoofdbogen die op een rechthoekigen grondslag staan, en den cirkelvormigen aanleg van de bolvormige koepel daarboven. Aya Sophia te Constantinopel, St. Marcus te Venetië. In later tijd worden ook als grondslag de achthoeken en andere polygonen veel toegepast. Voorbeelden daarvan zijn St. Vitale en de beide Baptisteriën te Ravenna.

II. Arcaden, bogen rustende onmiddellijk op het kapiteel der zuilen, worden als constructief en versierend element opgenomen onder Aziatisch-Syrischen invloed, die ook weder primitieve bandversieringen invoert.

III. De Grieksche kunst hield op het Balkanschiereiland nog steeds stand, hoewel in verval; zij levert het oude type van scherp-spits acanthusblad, dat bij de byzantijnsche kunstenaars, zoo wars van decoratieve nieuwigheden, eeuwenlang in gebruik blijft; ook de rijke figurale versieringen in schilderwerk en mozaiëk herinneren ons aan de Grieksche voorloopers. Deze mozaiëk-versieringen ontwikkelden zich ook daarom zoo sterk, omdat sedert 717 Leo de

Isaurier en volgende Iconoclasten, alle beelden in relief in de kerken hadden verboden, zoodat voortaan de Grieksche kerk — afgescheiden van Rome — slechts vlakke afbeeldingen maakte.

IV. De manier om bouwwerken in grove materialen uit te voeren (baksteen en breuksteen) en deze later

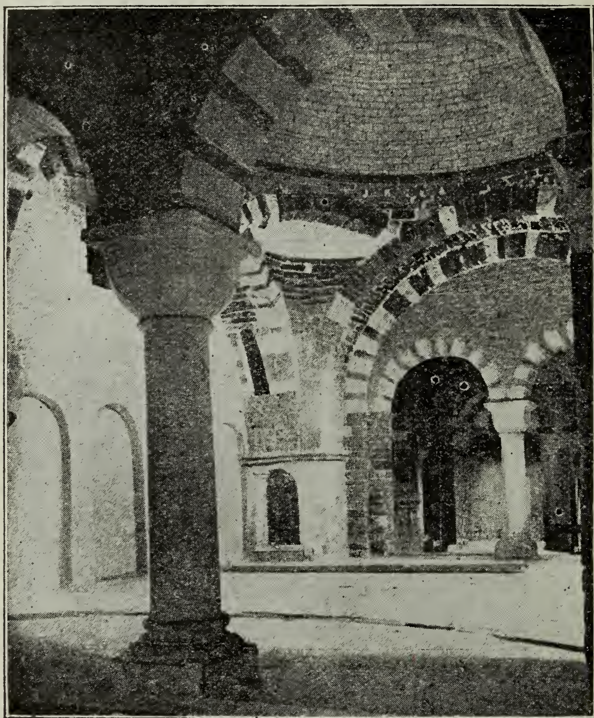


Pl. 2. Afbeelding van de zijbeuk van St. Michaëlis te Hildesheim, zuil-pijler basilica met houten zoldering uit de XIIe eeuw. De geledingen aan den voet en den kop der zuilen herinneren nog aan de Grieksch-Romeinsche voorbeelden.

met edel en kleurig materiaal te bedekken, wordt van de Romeinen overgenomen en deze bekleedingswijze tot het uiterste doorgevoerd met marmerplaten in glasmozaiëk op goudgrond.

DE ROMAANSCHE BOUWKUNST, VIII—XII EEUW.

Vele eeuwen waren noodig om in Europa eene Christenbeschaving en daarmede ook een eigen

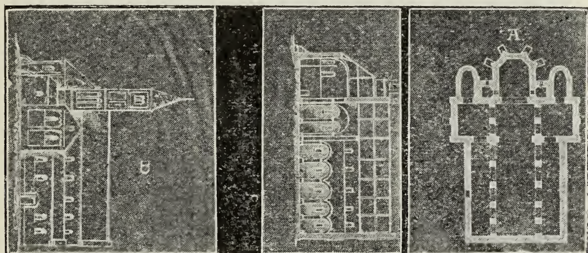


Pl. 3. Koepelgewelf op pendentifs in de Keizerzaal westelijk van Sint Servatius basilica te Maastricht.

Christenkunst te stichten. De eeuwen tusschen Constantijn tot Karel den Groote hebben gediend om de v e r m e n g i n g der volken tot stand te brengen, die in 't Zuiden de Romeinsche beschaving in hare ge-

heele ontwikkeling hadden gekend, en de andere uit het Noord-Oosten komend, die nog als Barbaren door de Romeinen waren betiteld.

Het Christen Keizerrijk door Karel den Groote gesticht en de kloosterorden bereidden de middeleeuwsche beschaving voor. De Romaansche bouwkunst, die zich in de vroege middeleeuwen ontwikkelt, put hare elementen uit de voorafgaande beschavingen, maar past die toe op de nieuwe behoeften bij den



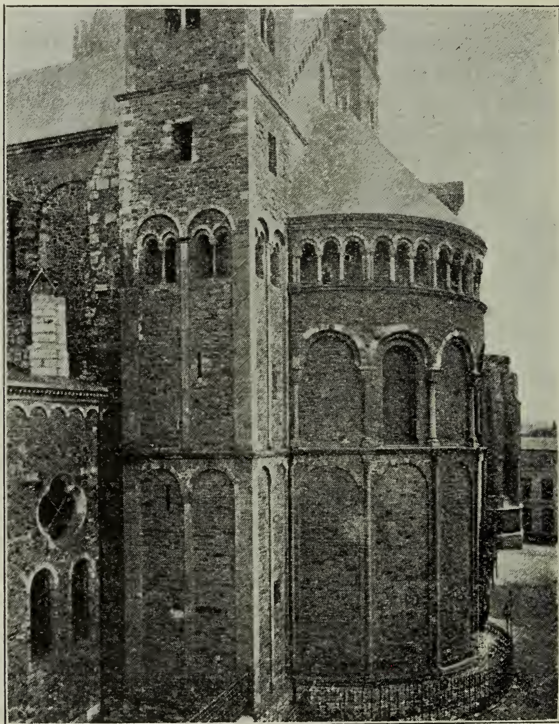
Pl. 4. De vroeg-Romaansche basilica van Odiliënberg (Limburg) met vierkante pijlers, en vlakke houten zolder, half achthoekig koor en halfronde zijkoortjes met steen overwelfd, en twee oostelijk geplaatste torens, volledig type op kleine schaal van de gewijde bouwkunst der XIe eeuw.

bouw van klerken, kloosters en paleizen of vestingen. Deze kunst vormt in de opvolgende eeuwen verschillende overgangsvormen naar het stelsel der latere middeleeuwen.

De eigenaardige historische momenten in deze bouwkunst zijn de navolgende:

Van de VIIde eeuw af tot de Xde treden de Lombarden op als bemiddelaars tusschen de klassieke oudheid en de middeleeuwen. Zij streefden er naar in technisch zorgvuldig uitgevoerde bouwwerken,

zoowel de Latijnsche basilika, maar nu veelal overwelfd, als de ronde of polygone centraalbouwen van de Byzantijnen in een baksteenbouw ver-

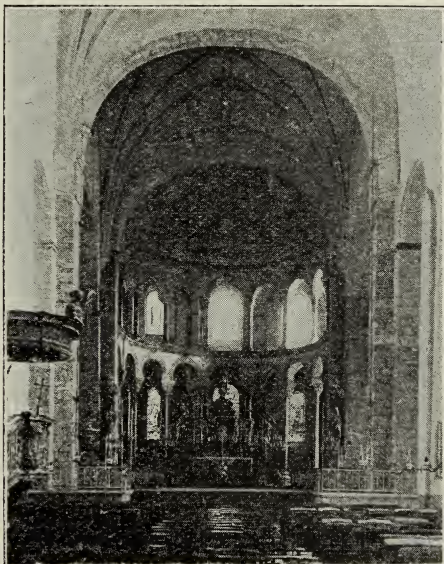


Pl. 5. Oostelijk buiten-aanzicht van St. Servatius te Maastricht. Het halfcirkelvormige koor met dwerggalerij van zijtoren uit de XIIe eeuw.

der te ontwikkelen. Zij maken gebruik van de halfcirkelboog, ook als versierend element onder langs de kroonlijst of andere horizontale verdeelingen.

De k a p i t e e l e n, meest van natuursteen, ontleenen hunne versiering meer aan symbolische voorstellingen, met mensch- en dierbeeld, aan Keltische slingermotieven, dan aan de Romeinsche acanthus die vergeten raakt.

Voor 't eerst verandert de z u i l van vrijstaand, on-

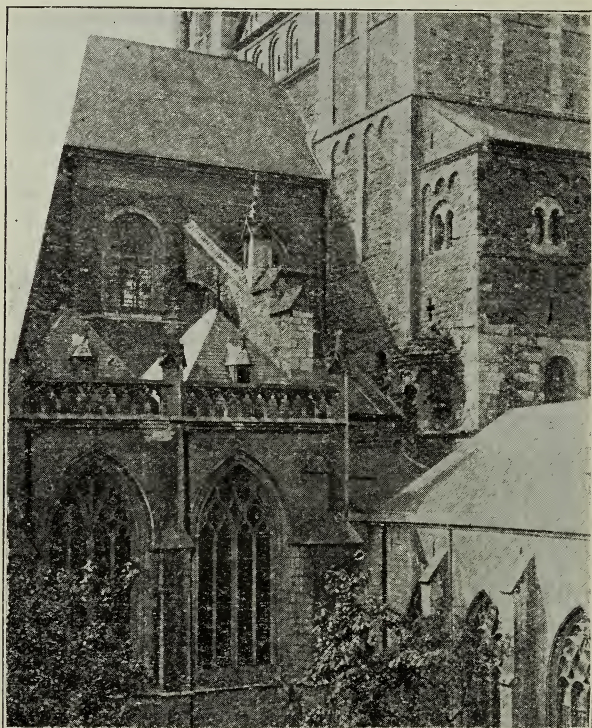


Pl. 6. Inwendig aanzicht van het halfronde koor, met op zuilen rustenden omgang in twee verdiepingen van de Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk te Maastricht, een zeldzaam rijke aanleg voor de XIIe eeuw.

afhankelijk element met hare eigen vaste proportie, in een onderdeel van den samengestelden pijlerbundel. Het Romeinsche g e w e l f s t e l s e l, afgeleid uit den halfcirkel als tongewelf, kruisgewelf of koepelgewelf, wordt vrijer behandeld, doordat de verschillende vor-

men in elkander gaan overvloeien, ten einde aldus door een koepelachtige verhooging het vroegere vlakke kruisgewelf meer weerstand te geven.

De gordelbogen, die de gewelfvakken onder-



Pl. 7. Een hoekje van den Kloosterhof van Sint Servatius, waar niet alleen ruwe muren met groote spaarboog der oudste basilika uit de VIIe eeuw bovenaan zichtbaar zijn, maar ook latere toevoegselen als de westelijke kruisbouw, en onder de kapellen, luchtbogen en den kloostergang uit de XVe eeuw.

ling verdeelen, vinden elk voor zich platvierkante of halfronde pijlergeledingen.

Deze gewelfbouw eischt zware muren, die achter den zuiver opgewerkten buitenwand meest uit betonstorting bestaan. Zij moeten in haar geheel aan den tegendruk der gewelven weerstand bieden.

De vensteropeningen zijn zoo klein gehouden als praktisch mogelijk was, daar het glas en 't ijzer kostbaar waren.

De zijkanten der vensters worden dus allereerst in de VIIIste tot de IXde eeuw van binnen, ook in de XIde en de XIIde eeuw aan de buitenzijde schuin afgewerkt, teneinde het licht vrijen toegang te laten.

De halfcirkelboog, en het kwadraat beheerschen zoowel den plattengrond in hoofdverdeeling der driebeukige basilika, als in de doorsneden der gebouwen en in den aanleg der pijlers, evenals in het ornament van glas en muurschildering. De bandversieringen, linten en meanders gaan afwisselen met gebogen lijnen aan strak gestijleerd plantaardig ornament ontleend, waartusschen ook het mensch- en dierfiguur in fantastische voorstellingen optreedt.

Als tegenstelling met de groote beweeglijkheid van zulke arabesken treffen wij voornamelijk in de buiten-architektuur zeer krachtig sprekende geometrale versieringen zoowel aan lijsten, als in de diepe bogen van de portalen.

Dat zijn dan diamantkoppen, schijven, rozetten, gekanteelde staven, torsen (koord of kabel), ruitenfriezen, kraal of kogellijstjes, zigzags cilindervormig of plat bewerkt, tandlijsten en rollijsten, alle berekend om in de landen met een minder krachtige verlichting dan op den Italaanschen bodem, toch sterk sprekende afwisseling van licht en schaduw te kunnen voortbrengen.

In de Romaansche periode worden de origineele werken der versierende kunsten ook van groot belang.

De oudste der bekende vensters in kleurig glasmozaiëk, die reeds spoedig met lijn en daarnaast met effen toon beschilderd worden, dagteekenen uit den laatsten tijd van deze periode.



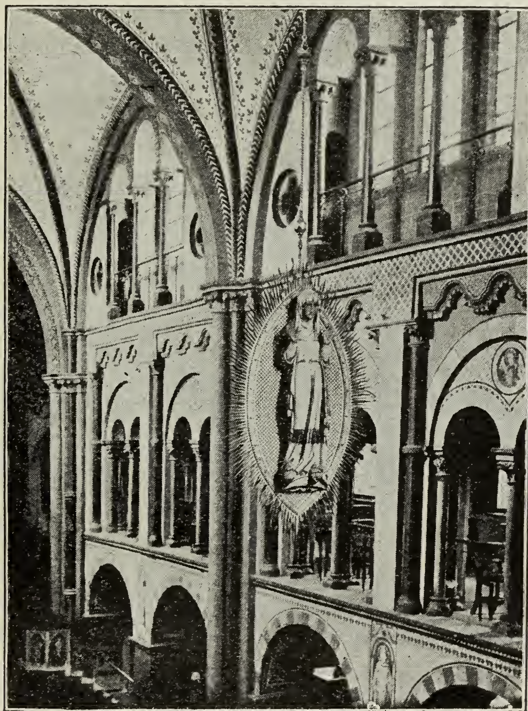
Pl. 8 en 9. Een der schoonste bouwwerken uit de overgangsperiode van de Romaansche naar de Gothische kunst, is de hier inwendig afgebeelde Onze-Lieve-Vrouwe-Munsterkerk te Roermond. Ribbengewelven reeds volkomen ontwikkeld; de zware scheidingsmuren zijn nog aanwezig, de ronde schalken (pijlers) nu reeds veel in aantal; de halfcirkel overheerscht nog.

Van uit Byzantium verspreidde zich de kunst om metalen als koper, goud en zilver te bewerken over

Noord-Italië, Frankrijk, Spanje, door Duitschland (Hildesheim) tot in Ierland en Scandinavië.

DE GOTHISCHE BOUWKUNST. XIII—XV EEUW.

De eigenaardigheden van de gothische bouwkunst zijn het duidelijkst weer te geven door eene vergelij-



Pl. 9.

king met de Romaansche, waarvan zij het natuurlijke gevolg en als de voortzetting is geweest — „d e v e r g e e s t e l ij k i n g" — in die bedoeling zooals de bouw-

kundige evolutie U op den eersten avond werd verklaard.

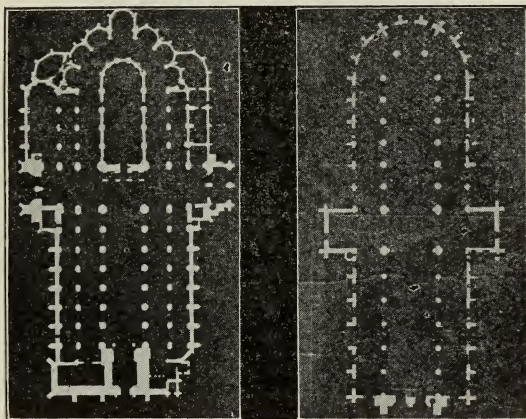
Want als wij in de gothische kunst zelve willen na-



Pl. 10. Het uitwendig aanzicht dezer zelfde kerk, met haar koepel op de viering en vier torens. Stichtingstijd 1160—1200.

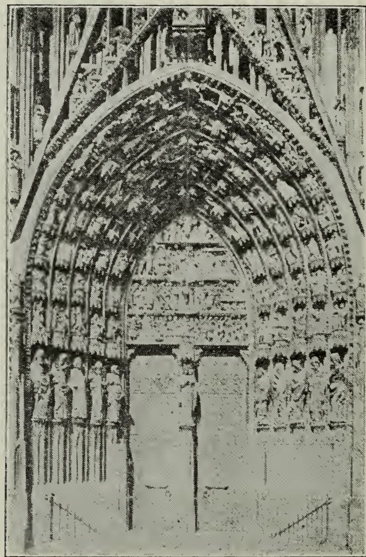
gaan, welken invloed de geest van de kunstenaars, en toen dus ook van het beste deel van 't volk, had op de kunst, dan kunnen wij niet spreken van eene toe-

nemende **vergeestelijking** van de gothische, kunst van de XIIIde eeuw af tot in de XVde eeuw; wel van een verder doorvoeren van het uiterlijke stelsel en 't overwinnen van meerdere materieele **moeilijkheden**; waarbij het hoogere element, de geestelijke schoonheid der bouwkunst, in 't gedrang kwam. Het gedetailleerde naturalisme voerde de gothiek ten gronde, en eerst op een anderen grondslag was het mogelijk, dat de grootere en juistere kennis van de ons omgevende natuur, weer tot eene monumentale, dus geestelijk hoogstaande kunst kon voeren.



Pl. 11. De hier afgebeelde plattegronden van overwelfde kruisvormige pijler basilika, geven ons een beeld, a) in de St. Jan van 's-Bosch als een Nederlandsche toepassing van een fransch voorbeeld der XIIIe eeuwsche Kathedraal, vijf beuken breed, ook rond het koor, waar de buitenste beuk in kranskapellen vervormd wordt. b) De zeer ruime driebeukige Sint Bavo van Haarlem doet het Nederlandsche type daardoor meer bepaald uitkomen, in de weinig ontwikkelde behandeling van den kooromgang; rond den halven zeshoek voor 't koor vormt de buitenmuur een halven achttienhoek.

De Romaansche bouwkunst kunnen wij bestempelen als die van de kloosterorden, — daar zij leiding en uitvoering geheel in handen hadden. De gothische daarentegen als de leekenbouwkunst: de meesters van 't werk en alle medewerkende kunstenaars waren bijna zonder uitzondering leeken.



Pl. 12. Een der negen portalen van de Dom te Keulen. Hier spreekt de ontwikkelde gothiek; de muren zijn in pijlers en nissen opgelost. XIII—XIV.

Het wezen der gothische kunst — onafhankelijk van bijzondere eigenschappen der volkeren, die hare strenge methode hebben toegepast met meer of minder talent, met meer of minder juist begrip en fijn gevoel, dat wezen wordt beheerscht door de navolgende kenmerken :

I. Elk voorwerp verkrijgt dien vorm welke door zijne samenstelling allereerst vereischt wordt, in verband met zijn bestemming: de dikte en lengte der zuilen wisselt onbepaald; de zwaarte der muren, die door den zwevenden toestand der gewelven onnoodig zijn geworden, wordt tot enkele pijlers terug gebracht; de invloed van de klassieke voorbeelden, onder de Romeinen tot conventie verheven, en nog duizend jaar van invloed, verdwijnen geheel, of zijn zooals het kapiteel en basement geheel op nieuw en vrij gevormd.

II. De versiering is niet in het karakter van tijdelijke opluistering aangebracht, maar groeit op uit de samenstelling zelve en zoekt vooral de functie, het wezen van elk onderdeel meer begrijpelijk te maken, en daarbij den aesthetischen indruk van den zuiver bouwkundigen vorm nader te versterken.

III. De schaal waarop alle monumenten zijn aangelegd, houdt steeds verband met de menschelijke gestalte; alle afmetingen zijn uit te drukken met den voet en de el, en de maten der onderdeelen zijn dus beperkt binnen zekere grenzen. Terwijl in de klassieke kunst, de doorsnede van de zuil, en al wat daarmede samenhangt, afhankelijk is van de hoogte van de zuilstelling, en de beelden in relief of vrijstaand daarmede ook van maat veranderen, wordt in de gothische periode de vergrooting van het gansche gebouw geheel onafhankelijk van de afmetingen der onderdeelen en omgekeerd.

IV. In verband met het vorige kenmerk, staat deze methode:

De ontwikkeling van klein naar groot, van minder sterk tot krachtiger, van beperkt tot veel omvattend geschied in de gothische bouwkunst, door verme-

nigvuldiging der vormen, niet door den vorm zelven te doen zwellen of op grooter schaal te reproduceeren.

Naarmate een pijler meer bogen te dragen heeft, worden er meer schalken om de hoofdschacht geplaatst. Is een muurvlak breed en de gelegenheid tot verlichten van 't inwendige daardoor grooter, dan wordt het groote venster als in vele kleine vensters verdeeld, welke elk voor zich slechts twee voet, hoogstens drie voet breed worden.

V. De aard van het materiaal, zijne hardheid, de vorm waarin het in de natuur voorkomt als vezelig hout of als steen van kleine of wel hooge dikke lagen, oefenen grooten invloed uit op het ontwerp van 't gebouw of van zijne onderdeelen.

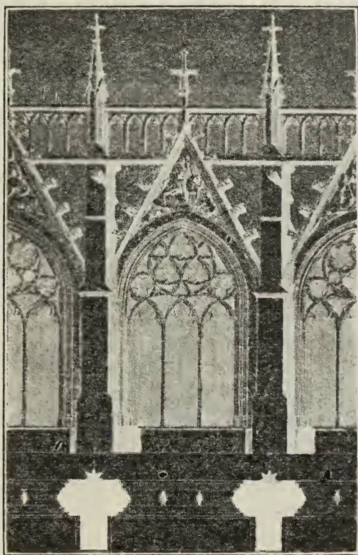
Deze eigenschap heeft vooral in de XIIIde eeuw den meesten invloed gehad, en werd buiten Frankrijk — de bakermat dezer bouwkunst, het land waar zij met een grootsch talent beoefent werd, — en dan wel in Duitschland, in de latere perioden, miskend, doordat vooral ook toen de aanvankelijke levende frissche vormen tot conventie, schoolsche mechanische gewoonten en reproductie hebben aanleiding gegeven.

In ons Vaderland vinden wij onder den invloed van den baksteen een eigenaardige middeleeuwsche kunst, geheel anders dan de Fransche of Belgische kunst van denzelfden tijd.

VI. Het evenwicht der overwelfde bouwwerken is niet inert maar actief. Niet slapend zoo als bij de Romeinsche bouwwerken, waar de drukkingen en spanningen der gewelven in bedwang worden gehouden door de opeengestapelde massa's der muren. Hier worden de bogen en gewelven op hunne plaats gehouden, zwevend hoog boven den bezoeker op slanke

zuilen-bundels, door het stellen van gelijke weerstanden, of het samenstellen van verschillende spanningen, als gewelf, luchtboog, beer en fiaal.

Hierdoor is het mogelijk geworden om monumenten te stichten die uitmunten door slankheid, die met een minimum van materiaal de grootste ruimte overdekken.



Pl. 13. Een vak van den kloostergang te Utrecht, waaruit te zien is, den samenhang van 't venster in drieën verdeeld, met den gevelvormigen nimberg over de groote boog, met hogels en kruisbloemen, tegelijk samenhangende met de balustrade, die boven de steunbeeren tevens versterkt wordt door de fialen. XIVe eeuw.

VII. De uitwendige vorm-ontwikkeling van het gebouw is steeds een gevolg van de inwendige inrichting en het bouwsysteem. Bouwende dus van binnen naar buiten, brengt de bouwmeester de gewel-

ven, de verdiepingen en de hoofdscheidingsmuren daar ook tot uitdrukking, en nooit worden gevels opgetrokken, die daarachter geen noodzakelijke ruimten insluiten.

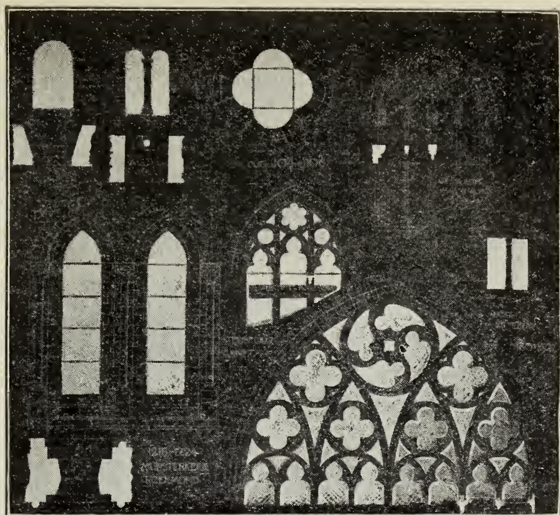
VIII. Beelden en figuurgroepen worden alleen toegepast om de bestemming van 't gansche te verduidelijken; vormen dus een noodzakelijk onderdeel van den bouw, in de bloeiperioden vooral zoo innig samenhangende met den bouw.

Uitgaande van het algemeen kenmerk, dat in eenigszins ontwikkelde bouwkunst de vensters een beeld geven naar buiten van den vorm (vooral overdekking) der inwendige ruimten, evenals de oogen de ziel van den mensch weergeven; vinden we ook in de ontwikkeling van het venster een gestadige afbeelding van de vormontwikkeling der binnen-architectuur.

Het venster van de woning, die steeds door een vlakken zolder overdekt is, blijft door de verschillende eeuwen vierkant. Het wordt door een steenen latei afgedekt, waarboven bogen van allerhanden vormen de perioden voldoende karakteriseeren om ze te kunnen onderscheiden.

Wanneer het venster in de Romaansche of Gothische periode echter naar buiten spreekt van eene overwelfde binnenruimte, dan ondergaat die vorm zulk een rijke verandering, dat het aantal varianten ontelbaar is. Daar hebben wij dan ook het zekerste middel om in verband met de vormontwikkeling van de gewelven zelve den oorsprong van een bouwwerk in de geschiedenis vast te leggen.

Het Romaansche venster met schuine kanten, wordt in den overgangstijd even later door de gewelven zelve met eene spitsboog gesloten. Het ven-



Pl. 14. Van de VIIe—XIe eeuw is in de nissen een klein met halfcirkel overdekt venster uitgespaard, waarin weinig, toen kostbaar, glas benoodigd was. Het halfcirkelvormig ton-, kruis-, of koepelgewelf zullen wij hierachter ontmoeten.

In die eeuwen vertoonen de burgerwoningen met hunne platte houten zolders vierkante vensters, door steenen zuiltjes verdeeld, tot steun van bovendrempel en luiken.

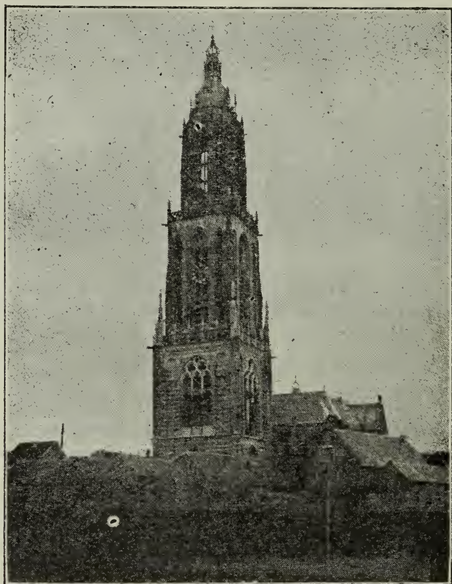
In de XIIe eeuw vraagt de rijker versierde, met kruis en koepelgewelven overdekte basilica behalve de boven aangegeven vensters nog ruimer aangelegde vierpasvensters. Nog altijd zijn de nissen met een of twee schuine kanten enkel bewerkt.

In de overgangsperiode verandert dit, zoodra, als b.v. in de gekoppelde vensters, onderaan voorgesteld, de muur in nissen verdeeld wordt, welke met pijlers en bogen worden geleid. + 1290.

In de bovenste rij is deze verdere geleding van verschillende nevens elkander aansluitende nissen, uit de vroeg-gothische periode (XIIIe Eeuw), verder doorgevoerd, met het doel de vertikale lijnen meer te doen spreken.

Weldra werden de groote vensters nu steeds door spitsbogen afgesloten, door een of meerdere dunne stijlen verdeeld, welke in hunne bovenkoppeling met spitsbogen, cirkels, enz. nu aanleiding geven tot talrijke geometrale stelsel, die zich door het overheerschen van dubbelgebogen lijnen in de XVe Eeuw onderscheiden.

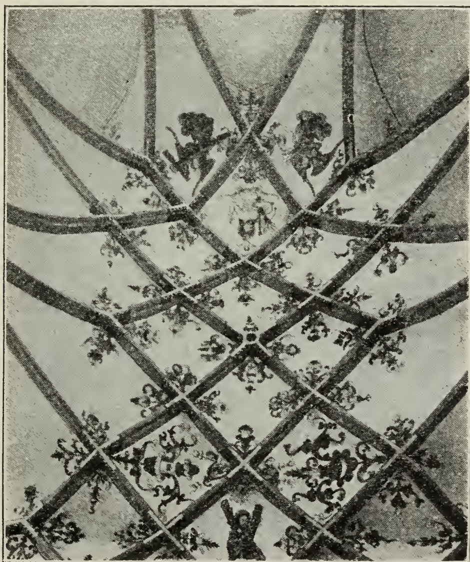
ster wordt al wat meer langwerpig, en als een gevolg van 't streven naar groote lichtopeningen, komt men al meer en meer tot lange smalle vormen, door middenstijlen verdeeld tot twee of meer gekoppelde vensters; wordt nu de muur na enkele tientallen van jaren reeds geheel opgelost in een glazenwand, waar-



Pl. 15. De St. Cunerakerk te Rhenen, vermaard wegens den belangrijken toren, een der schoonste voorbeelden van de laatgothische bouwwijze die de boorden biedt van den Rijn, in de middeleeuwen reeds zoo dicht bevolkt, en dus met talrijke torens omgeven.

van nog slechts dunne pijlers in afwisselende rij, zwaarder en lichter, als dragers van glas in lood, tusschen ijzeren roeden vastgezet, — nu zijn overgebleven.

De pijlertjes of vensterstijlen worden van boven door spitsbogen verbonden. Meerdere spitsbogen worden door een combinatie van dooreengeslingerde cirkels tot rijke versieringen uitgewerkt. Aan den vorm der stijlen en aan de figuren, die in zulke vensterkoppen voorkomen, is de ontwikkelingsgang van de Go-

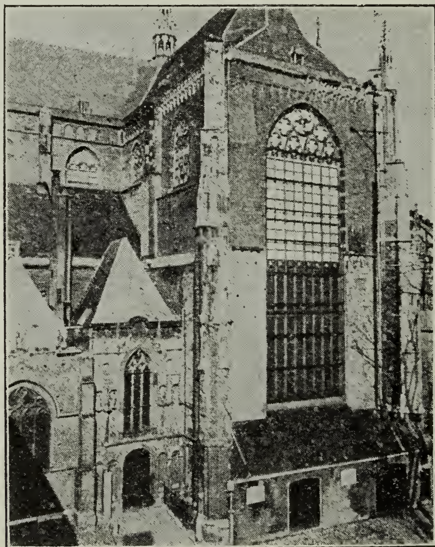


Pl. 16. Een deel van het netgewelf der Ned. Herv. Kerk te Hattem, als voorbeeld zoowel van de samenstelling als van de versiering der gevelribben en vakken in de laatste periode van de gothische kunst. De doordringing van twee ribben dient telkens als uitgangspunt voor de versiering.

thiek na te gaan. De zware ronde vorm, die tegen een plat vierkant aansluit, wordt in de XIIIe eeuw vervangen door drie rondstaven, welke met hollen aan

elkander sluiten. Later worden de rondstaven van voren scherp toegespitst en talrijker, totdat in de XVe eeuw de rondstaven verdwenen zijn en door aaneensluitende hollen vervangen.

Dezelfde evolutie die aan de venstersstijlen zich vertoont, vinden wij terug in den vorm der pijlers, in

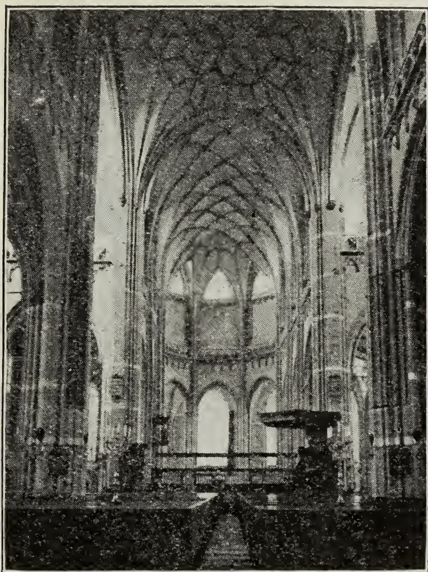


Pl. 17. Van de St. Eusebiuskerk te Arnhem, die aan 't einde van de XVe eeuw werd gebouwd is het zuidelijk dwarspand en een deel van zijbeuken met portalen hier voorgesteld. Zelf uit baksteen in hoofdzaak gebouwd, werden alle meer bewerkte deelen, zooals hier te zien is, in natuursteen uitgevoerd.

de doorsnede der gewelfribben, in alle profielen der muren, zoowel de staande als de liggende: de massieve vorm moet steeds meer wijken voor dun-

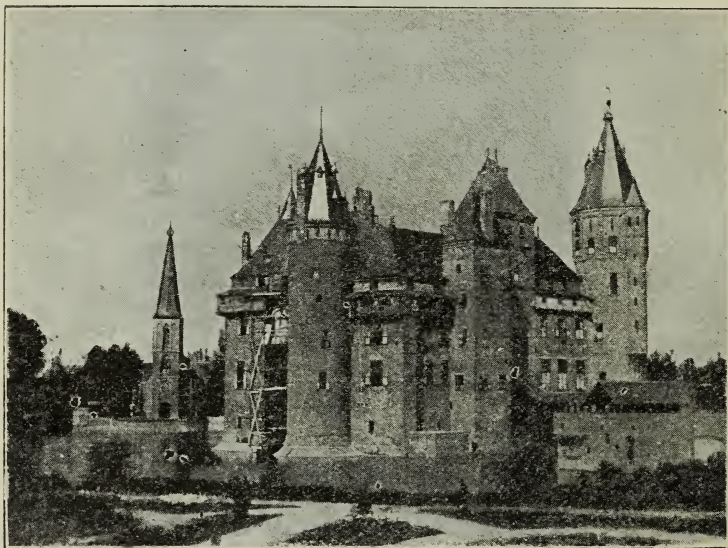
nere, ijlere vormen. die telkens op de vertikale lijnen meer nadruk leggen.

De **horizontale lijnen**, die in de Romaansche periode nog even belangrijk zijn als de verticale, zien wij hoe langer hoe meer tot eene ondergeschikte rol teruggebracht. Alles stijgt ten hemel, alles wil ons doen



Pl. 18 vertoont het inwendige van dezelfde „Groote Kerk" te Arnhem, laat de twee materialen niet meer onderscheiden, daar inwendig alle baksteen overpleisterd is, en daardoor meer eenheid van toon met den natuursteen heeft verkregen. Het sterk en ongestoord opstijgen van de vertikale lijnen, die vloeiend in de gebogen lijnen der netvormig samengevoegde gewelven overgaan, geeft aan deze ruimte een slank en harmonisch voorkomen, dat ook in verband moet staan met de wel overlegde en volgens een vast stelsel doorgevoerde maten en verhoudingen van het ontwerp

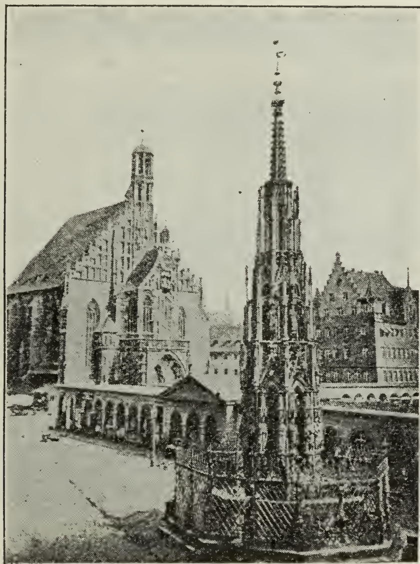
vergeten, dat wij nog met de materie aan de wetten der zwaartekracht onderworpen zijn. Dus zeker was dit niet alleen het gevolg van een bouwkunstigen opzet of methode, maar daar de kerk in de middeleeuwen zulk eene overwegende rol vervulde ook in het openbare leven, moest het begrip van de bestemming der ziel na dit leven, vrij van den last der mate-



Pl. 19. Als voorbeeld van 't middeleeuwsch kasteel, in zich vereenigende de eischen van woning eener groote familie en tevens vesting, kan als belangrijk Nederlandsch bouwwerk, hier het Huis ter Haar nabij Utrecht, aangevoerd worden. Zware hooge muren die oprijzen uit eene breede gracht, de smalle vensters, de spitse overstekende daken, de schuttersgangen voor de verdediging, wijzen alle op eene inrichting bestemd om, in tijden, dat het buskruit niet was uitgevonden, een beleg te kunnen weerstaan.

rie, tot deze symbolische uiting krachtig medewerken.

De groote ruimten werden door de Middeleeuwen niet meer gezocht op het pad der Romeinsche constructie met reusachtige tongewelven, maar evenals in de Mahomedaansche kunst, wordt de breedte der kathedralen door rijen van slanke zuilen verdeeld, die



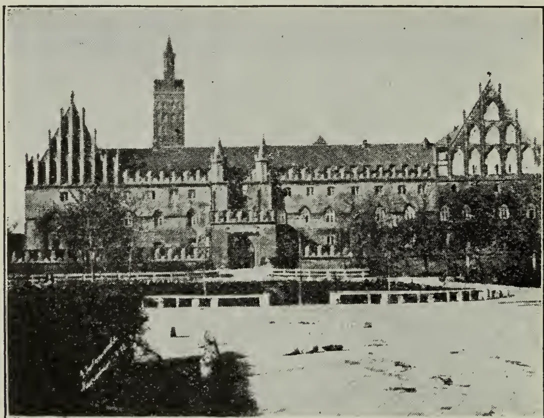
Pl. 20. Een markt te Neurenberg met op den voorgrond de „Schöne Brunnen," een sierlijke vijftiendeeeuwsche fontein, waaraan de huismoeders der buurt 's morgens het frissche water komen afhalen; op den achtergrond de Mariënkirche, en eenige oude gevels vormen gezamenlijk een beeld bijna geheel onveranderd sedert de XVde eeuw.

daardoor een meer geheimzinnig verschiet half aan onzen blik onttrekken.

In de origineelste Nederlandsche bouwwer-

ken is dat uitermatige streven naar het overwicht van de vertikale lijn niet doorgevoerd; men is hier in de derde periode, XVe eeuw, meestal teruggekeerd tot de enkelvoudige ronde pijlerschacht, getuige de meeste groote kerken in Noord- en Zuid-Holland.

Het g o t h i s c h e o r n a m e n t berust op eigen studie der natuur, die de conventie ter zijde stelt. Maar ook in het bladornament zoowel als in het mensch-



Pl. 21. De Mariënburg in Oost-Pruisen. Een baksteenen kasteel, gesticht door de Duitsche geestelijke Ridderorde als sterkte tegen overval van de Oostelijke heidensche volkeren.

beeld, gaat de wijziging der opvattingen van 't krachtig, frisch en mollige rondgroeiende, naar het stijvere, scherpere, meer lineaire en conventioneele, gepaard met meer naturalisme in verloop van tijd. De n a t u u r s t u d i e, aanvankelijk edel, breed opgevat, meer gericht tot den geest die uit mensch en natuur tot ons spreekt, die natuurstudie wordt voor 't mensch- en

dierfiguur in de latere eeuwen „n a t u r a l i s m e”, namaak van alle kleine accidenteele verschijningen in het model, dat den kunstenaar voor oogen staat. Vooruitgang in techniek, handige uitvoering, maar niet altijd daarmede gepaard gaande vooruitgang in zuiverder gevoel van de ziel die uit de af te beelden natuur spreekt.

Van de burgerlijke bouwwerken in ons Vaderland uit deze periode is daarom zoo weinig overgebleven, omdat het hout als bouwmateriaal zoo overmatig gebruikt werd. Niet alleen balklagen, vloeren, deuren en vensters werden daarmede samengesteld; maar de scheidingswanden bestonden voor een groot deel ook uit hout, en zelfs de groote draagmuren werden dikwijls tusschen zware stijlen van eikenhout, die het geraamte vormden, opgemetseld. Brand heeft onder zulke omstandigheden onze steden dikwerf geteisterd. In de Vlaamsche steden, vooral in Brugge vinden wij nog talrijke voorbeelden dier lange smalle woningen, met hooge gevels, wier vastaaneengeschakelde vensters, door kruisstijlen verdeeld, van de smalle zijden het licht in de vertrekken moeten voeren.

Die grondvorm blijft nog ruim een eeuw in onze vroeg-Renaissance ook overheerschen.

Talrijk zijn in België de Raadhuizen in een overmatig rijken laat-gothischen trant gebouwd, die gemakkelijk te herkennen zijn aan de stompe spitsboog, naast de ezelsrugvormige wimbergen, met hogels- en kruisbloemen, aan hunne rijke profieleering van deur, venster en niskanten.

Onze beroemdste Raadhuizen uit dien tijd zijn die van Gouda en Middelburg, terwijl dat van Haarlem ook nog belangrijke middeleeuwsche gedeelten heeft overgehouden.

LIJST DER AFBEELDINGEN



V

RENAISSANCE

DOOR

A. W. WEISSMAN



AT „renaissance” wedergeboorte beteekent weet ieder die Fransch verstaat. En, wie even nadenkt, begrijpt tevens, dat wedergeboorte niet mogelijk is.

Toen de Italianen in de 14e en 15e eeuw de geschriften der oudheid begonnen te bestudeeren, verwachtten zij daarvan „il risorgimento,” dat is de wederopstanding van het antieke leven. Die wederopstanding is niet geschied en kon ook niet geschieden.

Omstreeks 1420 had men te Florence bijna honderd jaar reeds zich met die studie der oudheid bezig gehouden, de Romeinsche schrijvers had men gepoogd beter te begrijpen, en zelfs aan de Grieksche handschriften reeds eenige aandacht gewijd, ofschoon het nog geruimen tijd zou duren, eer de uit Byzantium gevluchte geleerden de beteekenis er van verklaarden.

Onder den invloed dier studiën veranderde langzamerhand het karakter der Italiaansche kunst. De schilders Giotto en Simone Martini waren reeds in het begin der 14e eeuw bezig geweest, zich van de middeleeuwsche overleveringen, zooals de 13e eeuw die uit Frankrijk in Italië had ingevoerd, los te maken; de

beeldhouwers Niccolò en Giovanni Pisano hadden getracht, bewaard gebleven Oud-Romeinsche voorbeelden na te volgen; ook de bouwmeesters streefden andere idealen na, dan hun vakgenooten aan gene zijde der Alpen.

Om dit laatste in te zien behoeft men slechts twee middeleeuwsche kerken, als bijvoorbeeld den dom te Keulen en de kathedraal te Milaan, met elkander te vergelijken.

Te Keulen werd in de hoogte gebouwd, te Milaan in de breedte. Hoe hooger een kerk is, des te grooter kunnen de vensters worden. Zoo krijgt men dan ook te Keulen den indruk van helder licht, te Milaan dien van geheimzinnige schemering. In het koele noorden wilde men de zonnestralen zooveel mogelijk binnen het gebouw doen schijnen, in het warme zuiden hield men van schaduw.

In het begin der 15e eeuw trok een jong Florentijnsch bouwmeester, Filippo Brunellesco, naar Rome om daar wat er nog over was van de bouwwerken der oudheid te gaan bestudeeren. Veel was er niet bewaard gebleven. Van de meeste oude gebouwen waren slechts geringe overblijfselen te zien, doch het Pantheon met zijn reusachtig koepelgewelf, het Colosseum en een paar triomfbogen hadden betrekkelijk weinig van de barbaren te lijden gehad.

Vooral de koepel van het Pantheon trok de aandacht van Brunellesco. En toen in 1420 een wedstrijd werd uitgeschreven voor een bekroning van het kruis der kathedraal te Florence, werd zijn ontwerp, dat een koepel te zien gaf, voor de uitvoering gekozen. Reeds vroeger hadden de bouwmeesters dezer kathedraal zulk een koepel willen maken. Dit bewijst een fresco uit het begin der 14e eeuw in de zoogenaamde Spaansche kapel van Santa Maria Novella te Florence,

waarop de kathedraal is afgebeeld. Dit fresco vertoont echter een koepel, die dadelijk boven het dak reeds begint, terwijl het ontwerp van Brunellesco onder het eigenlijk gewelf een rechtopgaand gedeelte, den zoogenaamden trommel, plaatste, waardoor het geheel veel slanker werd, en tevens gelegenheid verkregen was, om vensters aan te brengen.

Deze koepel, die in 1462 voltooid werd, is het voorbeeld geweest voor alle latere. En het aantal koepels, gedurende de Renaissance gebouwd, is zeer groot. Zijn de kerken der middeleeuwen aan hare torens dadelijk te herkennen, zoodra men ergens een koepel ziet, kan men zeker zijn, een werk uit den tijd der Renaissance te aanschouwen.

Het verdient opmerking, dat de Renaissance niet is ontstaan te Rome, ofschoon daar de overblijfselen der oudheid het talrijkst waren. Florence is de geboorteplaats der Renaissance-kunst; in deze stad, die in de vijftiende eeuw tot groote macht en bloei kwam, had men het eerst oog voor de schoonheid der antieke werken.

Een der grootste en veelzijdigste meesters der vijftiende eeuw, Leo Battista Alberti, heeft in zijn geschriften ons de idealen zijner tijdgenooten doen kennen. In de eerste plaats verlangt hij waarheid in een bouwwerk, waarmede hij bedoelt, dat het duidelijk zijn samenstelling zal vertoonen. Als tweeden eisch noemt hij de harmonie der verhoudingen, waardoor alleen, naar zijn opvatting, de schoonheid kan ontstaan. Die harmonie moest zoodanig zijn, dat het niet mogelijk was, iets weg te nemen of toe te voegen, zonder het geheel schade te doen.

Het navolgen der antieke motieven is te Florence vooral waar te nemen bij de gebouwen, voor wereldlijke doeleinden opgericht. Het woonhuis in het bijzon-

der, van het paleis af tot de eenvoudigste burgerwoning toe, was het, waaraan de meesters der Renaissance hun beste krachten wijdden. De eischen van het leven dier dagen deden zich daarbij natuurlijk in de eerste plaats gelden en daar dit leven in alle opzichten met dat der oudheid verschilde, zoo was het navolgen van den volledigen Romeinschen bouwtrant, ook al ware men daar in de vijftiende eeuw mede bekend geweest, onmogelijk.

Wij moeten dus goed in gedachten houden, dat, al duidt het woord „Renaissance" ook wedergeboorte aan, zulk een wedergeboorte toch niet heeft plaats gevonden.

Zelfs tot een „risorgimento," een wederopstanding dus van den Romeinschen bouwtrant, heeft men het niet kunnen brengen. Maar daarentegen hebben de meesters, die dit uit den aard der zaak onbereikbare doel najaagden, zonder het zelf te weten een gehéél eigen stijl van groote schoonheid geschapen, die zich zelfstandig gedurende haast vier eeuwen heeft ontwikkeld. Zij waren als Saul, die uitging om de ezelinnen zijn vaders te zoeken en als koning wederkeerde.

Eigenaardig is het, dat de studie der oudheid in de vijftiende eeuw samenging met een vasthouden aan de overleveringen der middeleeuwen. Het bouwen van kerken en kloosters duurde voort. Daarbij openbaarde zich de nieuwe richting meer in de versiering, dan in de wijze van aanleggen.

Wel werden ijverige studiën gemaakt en hielden zoowel geleerden als kunstenaars er zich mede bezig, opmetingen van het te Rome nog uit de oudheid aanwezige te doen, maar de bouwmeesters bepaalden er zich toe, slechts hier en daar een onderdeel, als een lijst, een kapiteel of de vulling van een paneel, over te nemen.

In ieder bouwwerk der Renaissance spreekt de ontwerper zijn neigingen, de richting van zijn geest duidelijk uit. Hierin berust voornamelijk het verschil met de bouwkunst der middeleeuwen, die alles in één groot stelsel samenvat, zoodat er voor de persoonlijkheid geen plaats is.

Bij het bouwen der paleizen werden de vertrekken om een of meer binnenplaatsen gegroepeerd, die men van overdekte galerijen voorzag. Deze wijze van aanleggen is ondertusschen geen vinding der Renaissance, daar zij reeds van ouds in Italië gebruikelijk was. De oorlogen en oproeren, dit tot in de 16e eeuw Italië teisterden, maakten het noodzakelijk, dat een paleis, ook al was het in een stad gelegen, verdedigd kon worden. Vandaar, dat de paleizen der 12e, 13e en 14e eeuw dat weerbaar karakter bezitten, hetwelk ieder zich herinnert die bijvoorbeeld Siena bezocht heeft. Zware muren, kleine vensters, kanteelingen kenmerken de gevels. Alleen op de binnenplaatsen zijn meer sierlijke vormen gebezigd.

Dit weerbaar karakter vertoont ook het paleis, dat Brunellesco voor Luca Pitti omstreeks 1345 te Florence begon. Hier zijn de gevels van reusachtige, slechts ten ruwste behakte blokken steen samengesteld. De onvoltooid gebleven gebouwen uit den Romeinschen tijd, waar de steenen behakt zouden zijn geworden, als het voleindigen had kunnen plaats vinden, gaven Brunellesco zijn voorbeelden. Men pleegt dit „rustiekwerk" te noemen, wat boersch, ruw werk beteekent.

Alle fijnere details zijn hier opzettelijk vermeden en de schoonheid is alleen door de goede verhoudingen verkregen. Het paleis maakt dan ook den indruk van een kasteel. De prachtige ligging op een hellend terrein en de breede lijnen der architectuur werken

samen, om aan het geheel een waardig en schoon aanzien te geven.

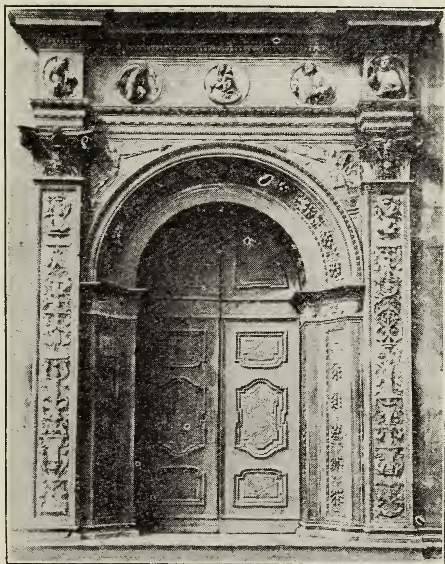
Dit gebouw is het voorbeeld geweest voor een dertigtal andere, wier stichting te Florence tusschen 1450 en 1478 heeft plaats gehad. Onder deze zijn het door Michelozzo Michelozzi voor Cosimo de Medicis gebouwde Palazzo Ricardi en het Palazzo Strozzi, door Benedetto da Majano begonnen en door Simone Cronaca voleindigd, de meest beroemde.

Merkwaardig is het Palazzo Rucellai, door Leo Battista Alberti gebouwd, die het rustieke werk door pilasters deed afwisselen. Dit was geen gelukkige gedachte, daar de ruwe blokken met de fijne pilasters een te groote tegenstelling vormen, en Alberti's voorbeeld vond dan ook geen navolging.

Bij het bouwen van kerken hield men zich aanvankelijk aan den trant der middeneeuwen. Toen Brunellesco de kerk van San Lorenzo te Florence in 1425 ontwierp, koos hij den van ouds gebruikelijken vorm der basiliek, met hoogen middenbeuk en lage zijbeuken. Alleen voor de onderdeelen werden antieke motieven toegepast. Dit voorbeeld is door vele bouwmeesters der 15e eeuw gevolgd. Leo Battista Alberti, die in 1459 de kerk van Sant' Andrea te Mantua begon, heeft in dit werk, dat zich door zijn grootsche afmetingen onderscheidt, getoond welk een machtig effect op deze wijze viel te bereiken. Maar overigens zijn de Italiaansche kerken der 15e eeuw meer bezienswaardig om haar altaren, predikstoelen, praalgraven, doopvonten, koorbanken en andere meubelen, dan wegens haar aanleg. Deze kunstwerken, ten rijkste versierd, werden ook in reeds bestaande kerken aangebracht. De versiering is steeds aan het plantenrijk ontleend; tusschen de naar de werken der oudheid gevolgde bladeren van den acanthus — een soort distel — ziet

men vazen, dieren, minnegoodjes, meerminnen en een overvloed van zinnebeelden. Fraaie voorbeelden van zulk een behandeling vindt men in de portalen der kathedralen te Lugano en te Como.

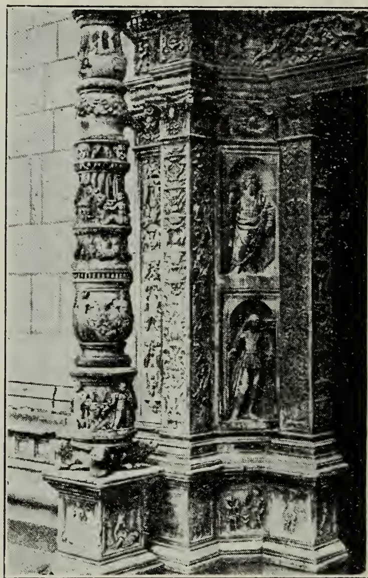
De Renaissance heeft er zich echter niet toe be-



Portaal der kathedraal te Lugano.

paald, haar kerken naar die der middeneeuwen te volgen. Zij schiep ook een nieuw type, waar de plattegrond den vorm van een kruis met gelijke armen heeft en een koepel in het midden geplaatst is. Brunellesco is ook hier de vinder geweest, toen hij in 1430 bij de kerk van Santa Croce te Florence voor de familie Pazzi een kleine kapel bouwde. Doch het zou tot het

laatst der 15e en het begin der 16e eeuw duren, eer dit type zijn volkomenheid bereikte in de kerk der Madonna delle Carceri te Prato bij Florence en die der Madonna di San Biagio te Montepulciano, de stad, om haar wijn vermaard, die tusschen Arezzo en Orvieto



Portaal der kathedraal
te Como.

is gelegen. Giuliano en Antonio da San Gallo zijn de ontwerpers dezer beide gedenkteekenen.

Van Florence breidde de nieuwe stijl zich over geheel Italië uit. In Lombardije schiep men vooral behagen in de rijke versiering, die hij veroorloofde. De schitterendste voorbeelden van dezen rijkdom leveren

de gevel van de kerk der Certosa, het beroemde Karthuizersklooster, bij Pavia en de kapel van Colleoni te Bergamo. Giovanni Antonio Amadeo heeft deze beide gebouwen in het laatst der 15e eeuw ontworpen.

Maar wanneer de nieuwe bouwtrant ook ten zuiden

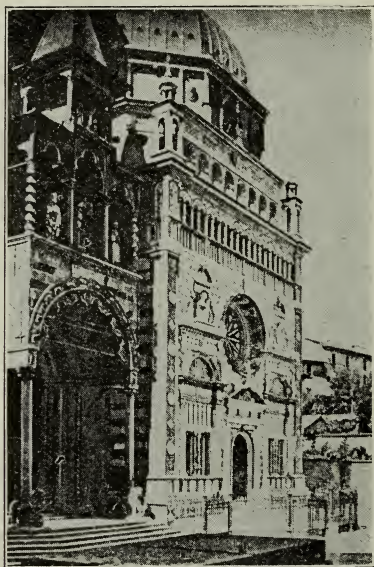


Kerk der Madonna di San Biagio
te Montepulciano.

van Florence veld wint, dan is dat om de meer eenvoudige en grootsche elementen, die hij bevat, en die daar ontwikkeld worden.

Sinds Nicolaas V in 1447 den pauselijken stoel had beklommen, vond de Renaissance ook naar Rome haar weg. Deze paus, een groot bewonderaar der

oudheid, wilde zijn stad tot de prachtigste van Italië maken. Hij wilde de basiliek van St. Pieter vernieuwen, het Vaticaan vergrooten en een nieuwe wijk bij den Tiber bouwen. Maar Nicolaas stierf reeds na acht jaar regeerens, zoodat hij van dit alles slechts weinig



Kapel van Colleoni te Bergamo.

kon volvoeren. Wel werd met het afbreken van de oude St. Pietersbasiliek begonnen, wel had Leo Battista Alberti het ontwerp voor een reusachtige koepelkerk gereed, maar alleen eenige fondamenten voor het nieuwe werk konden worden gelegd.

Nicolaas' opvolger, Calixtus III uit het Spaansche

geslacht Borgia, zette het bouwen niet voort. In 1458 werd Aeneo Silvio Piccolomini als Pius II paus; deze kerkvorst stichtte bij Siena een nieuwe stad, Pienza, wier fraaie gebouwen door een architect uit Florence, Bernardo Rossellino, zijn uitgevoerd, en dan ook een Florentijnsch karakter vertoonen.

De volgende paus, Paulus II, uit Venetië afkomstig,



Palazzo di Venezia te Rome.

had reeds, toen hij kardinaal was, in 1455 met het bouwen van een groot paleis een aanvang doen maken. Dit gedenkteeken is nog als Palazzo di Venezia te Rome bekend. Het bestaat eigenlijk uit twee paleizen en een kerk, en heeft het weerbaar karakter der Florentijnsche gebouwen van dien tijd. De vensters zijn klein, kanteelingen kronen de muren. Maar van binnen, om de ruime pleinen, zijn sierlijke galerijen ge-

maakt, terwijl ook verscheidene vertrekken met prachtig beeldhouwwerk en schilderwerk prijken. Dit alles heeft een strenger aanzien, dan de ornamenten, die toen in Noord-Italië werden vervaardigd.

Paulus II stierf in 1471, en zijn paleis werd nimmer geheel voltooid, daar zijn opvolgers andere plannen hadden. Sixtus IV, uit het geslacht Della Rovere, liet de kerken van Santa Maria del Popolo en van Santa Maria della Pace bouwen. De eerste staat naast de Porta Flaminia, de noordelijkste poort van Rome, en was dus de kerk waar het volk, dat ter bedevaart naar de eeuwige stad kwam, dadelijk na aankomst nederknielde. Santa Maria della Pace ontleent haar naam aan den vrede, dien Sixtus in 1482 met Milaan, Florence en Napels sloot. Deze twee kerken danken haar vermaardheid vooral aan de kunstwerken, die zij bevatten, doch wier bespreking mij te ver zou voeren. Een enkel woord over de door Sixtus IV aan het Vaticaan toegevoegde kapel dient echter gezegd. Zij is als de Sixtijnsche kapel door haar fresco's wereldberoemd.

Dit gebouw is in 1472 begonnen. Het heeft den vorm van een langwerpig vierkant, door een gewelf overdekt. De ramen zijn hoog boven den vloer geplaatst, opdat er beneden ruimte voor het beschilderen der muren zou aanwezig zijn. De toen nog ten deele bestaande St. Pietersbasiliek gaf het voorbeeld voor deze versiering. Tusschen de ramen werden de pausen, die den marteldood gestorven waren, geschilderd. Het gewelf vertoonde een blauwen grond met gouden sterren. En onder de vensters brachten Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo en Pietro Perugino fresco's aan, waarvan er echter sommige verwijderd zijn, toen Michelangelo een halve eeuw later den wand achter het altaar, waar de ramen werden dichtgemetseld, met het vermaarde „Laatste Oordeel" be-

schilderde, nadat hij in 1512 de niet minder beroemde fresco's van het gewelf had voleindigd. Sixtus IV heeft in 1483 deze kapel plechtig gewijd, die zijn naam onsterfelijk zou maken.

Na Sixtus kwamen Innocentius VIII en Alexander VI, de beruchte Roderigo Borgia. Deze twee kerkvorsten hebben voornamelijk den schilders opdrachten gegeven. Maar toen Giuliano della Rovere als Julius II den heiligen stoel in 1503 beklom, trad de bouwkunst op den voorgrond.

Donato D'Angelo, gezegd Bramante, een architect die te Milaan verscheidene fraaie werken in den decoratieven Noord-Italiaanschen stijl had uitgevoerd. was in 1499, toen Milaan door de Franschen werd veroverd, naar Rome gevlucht.

Te Rome verkreeg Bramantes kunst onder den invloed der gedenkteekenen uit de oudheid een strenger karakter. Zijn eerste werk in de eeuwige stad is de kleine kapel, in 1502 gebouwd bij San Pietro in Montorio, ter plaatse waar de apostel Petrus den marteldood stierf. Het gebouwtje is rond, wordt door een koepel bekroond en is naar het voorbeeld der Romeinsche tempels door zuilen omgeven.

Onder de paleizen, die Bramante te Rome bouwde, moet in de eerste plaats het gedeelte van het Vaticaan genoemd worden, dat als Cortile di San Damaso bekend staat en dat door Raffaello's frescos wereldberoemd is. Maar het grootsche plan is een fragment gebleven, en ook zelfs dit maakt niet meer den indruk door Bramante bedoeld, sedert de Vaticaansche bibliotheek en de zoogenaamde Braccio Nuovo, waar de antieke beelden zijn opgesteld, gebouwd werden.

Dit paleis kan dus niet dienen om ons een denkbeeld van Bramantes kunst te geven. Maar het zoogenaamde paleis der Cancelleria, hetwelk de kerk van San

Lorenzo in Damaso omsluit, is goed bewaard gebleven en toont ons Bramante als een architect van groote bekwaamheid.

De gevel heeft nog het Florentijnsche rustiekwerk, doch, als bij het Palazzo Rucellai, is ieder der twee bovenste verdiepingen met pilasters versierd. Bij het Florentijnsche paleis is het contrast tusschen de fijne pilasters en het forsch rustiekwerk niet gelukkig. Bramante heeft het rustiekwerk verfijnd, en den pilasters daardoor meer beteekenis gegeven.

Deze pilasters, eigenlijk vierkante zuilen, die slechts even uit den gevel komen, zijn na dien tijd door de meesters der Renaissance overal aangebracht. Hier te Amsterdam levert het oude Stadhuis aan den Dam er een zeer goed voorbeeld van. Doch ook aan tal van andere openbare of bijzondere gebouwen onzer stad kan men ze waarnemen.

Natuurlijk spelen dergelijke pilasters in de samenstelling geen rol. Men kan ze, met de kroonlijsten die zij ondersteunen, laten weghakken, zonder dat de stevigheid van het bouwwerk daardoor zou verminderen. De tijd ligt nog niet zoover achter ons, toen sommigen aan de kunst der Renaissance, wegens deze versieringen, alle waarde ontzegden, bewerende dat de kunst der middeneeuwen van zulke overtolligheden was vrij gebleven. Thans echter ziet men in, dat de samenstelling alleen nooit schoonheid heeft gegeven, en dat iedere stijl zijn overtolligheden vertoonde, die een ingenieur zou misprijzen, doch waaraan de kunst van den architect haar bekoorlijkheid ontleent.

Ook andere bouwmeesters dan Bramante gingen in het begin der 16e eeuw uit het noorden van Italië naar Rome.

Onder hen behoort Antonio Cordiani, die met zijn oom, den reeds genoemden Giuliano da San Gallo, naar

de eeuwige stad ging, en zich later Antonio da San Gallo de jonge noemde. Zijn voornaamste werk is het vermaarde Palazzo Farnese. Hier is de gevel ernstig en waardig, zonder rustiekwerk en dus geheel vlak. Alleen de hoeken en de ingang zijn nog van ruw behakte blokken steen voorzien. Wel werden de verdiepingen door lijsten gescheiden, maar pilasters zijn daar niet onder geplaatst. Die bevinden zich ter wederzijden der vensters, en worden door een zoogenaamd fronton boven ieder raam bekroond. Deze frontons of frontispiesen werden ontleend aan de tempels der oudheid, waar zij, door de helling van het dak, aan de vóór- en achterzijde van het gebouw noodig waren. Natuurlijk heeft een venster aan zulk een bekroning geen behoefte. Zij wordt daarboven slechts aangebracht ter wille van de sierlijkheid. Ook de bouwmeesters der middeneeuwen hadden reeds zulke bekroningen boven vensters, die men thans frontalen noemt, gemaakt. Toen San Gallo in 1546 stierf was dit gebouw nog niet voleindigd. Het werk werd voltooid door den vermaarden Michelangelo Buonarotti.

Eer wij echter nagaan, wat deze beeldhouwer en schilder als bouwmeester heeft tot stand gebracht, moet nog de St. Pieterskerk besproken worden. Reeds werd vermeld hoe paus Nicolaas V door Leo Battista Alberti het ontwerp voor een reusachtige koepelkerk had laten maken, en met het verwezenlijken daarvan begonnen was. Doch na 1455, toen Nicolaas stierf, bleef het werk liggen. Julius II vatte het plan weer op, liet door Bramante een nieuw ontwerp maken, en 18 April 1506 werd de eerste steen van de vier groote pijlers, die den koepel dragen zouden, gelegd. Het ontwerp van Bramante bestond uit een kruis met gelijke armen; in het midden zou zich de groote koepel verheffen, vier kleinere koepels zouden tusschen de

armen van het kruis, en nissen aan de vier einden komen.

Dit plan is dus zuiver het type der Renaissance, gelijk wij reeds te Prato en te Montepulciano aantroffen. Toen Bramante echter in 1514 stierf, waren nog slechts de pijlers van den koepel voltooid, en zijn opvolgers hebben zich niet aan zijn ontwerp gehouden. Die opvolgers konden echter niet veel tot stand brengen, en pas toen Michelangelo 1 Januari 1547 aan den arbeid ging, begon het werk te vorderen.

Michelangelo bracht de bouwkunst der Renaissance op nieuwe wegen. Terwijl de architecten tot dusver naar het verkrijgen van rustige, gelijkmatige schoonheid, zooals zij die in de bouwwerken der ouden hadden gezien, streefden, zocht Michelangelo den beschouwer door grootsche effecten te boeien. Om de harmonie tusschen het geheel en de details gaf hij weinig. Slechts in grootschheid zag hij schoonheid.

En zoo moest het hem wel toelachen, het reusachtige werk van Bramante te kunnen voortzetten. Paus Paulus III besloot, de St. Pieterskerk te doen volbouwen, om aan de wereld te toonen, dat Rome niet door de Hervorming verzwakt was. Dit heeft hij bereikt, maar toch is de nieuwe leer ook op de bouwkunst van invloed geweest. De architectuur van Bramante had nog iets blijgeestigs, dat in den zorgeloozen tijd van Julius II en Leo X op zijn plaats was. Doch de Hervorming had Rome ernstig gemaakt, en dien ernst vindt men in de bouwkunst van Michelangelo terug.

Michelangelo heeft den plattegrond van Bramante vereenvoudigd. Hij versierde het gebouw van binnen en van buiten met pilasters, die 35 M. hoog zijn en in 1558 maakte hij het model van den beroemden koepel, die, toen de meester in 1564 stierf, nog niet geheel voltooid was.

Als wij de kerk willen zien, zooals Michelangelo haar heeft bedoeld, dan moeten wij ons op de heuvelen aan de noordwestzijde plaatsen. Want wanneer wij uit het hart der stad, de brug van Sant' Angelo overgaande, door den Borgo de Piazza di San Pietro [1]) betreden, dan aanschouwen wij het later toegevoegd oostelijk deel van het gebouw, dat niet door Michelangelo ontworpen is, en den koepel geheel aan het oog onttrekt.

Maar van de westzijde gezien verheft zich die koepel, een der weinige, welke geheel uit steen bestaat, in al zijn schoonheid voor ons oog. Hij heeft een middellijn van 44 M. en zijn kruin ligt 132 M. boven den vloer der kerk. Hoe aanzienlijk deze afmetingen zijn, begrijpt men pas door te bedenken, dat de Sarphatistraat 30 M. breed is en de Westertoren, onder den koepel geplaatst, nog 50 M. van diens kruin verwijderd zou blijven.

Van de vier kleinere koepels, die den grooten zouden omgeven, werden alleen de twee oostelijke uitgevoerd. Te betreuren valt dit niet, daar nu de prachtige lijnen van Michelangelo beter uitkomen. Hoe fraai die lijnen zijn blijkt vooral, wanneer men ze met die van den koepel der kathedraal te Florence vergelijkt.

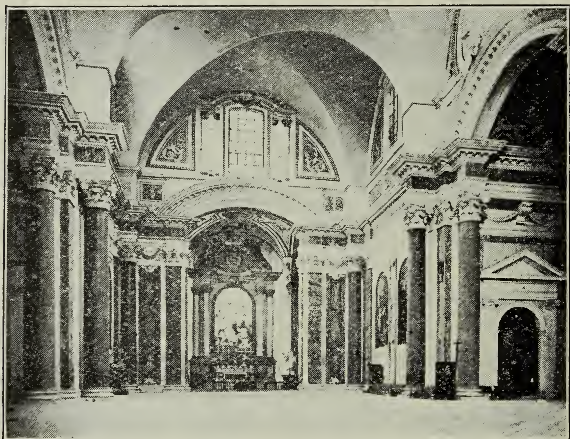
Misschien nog schooner is het effect van den koepel, wanneer men des namiddags de kerk betreedt, en het licht van de dalende zon het hooge gewelf van binnen verguldt.

Eer Michelangelo dit meesterstuk maakte had hij reeds in zijn geboorteplaats Florence als architect gewerkt. Daar zijn door hem in 1520 de grafkapel der Medici en in 1523 de bibliotheek van San Lorenzo ontworpen.

1) d.i. plein vóor de Sint Pieterskerk.

Deze gebouwen zijn eenvoudig, wat hun aanleg betreft. Maar vooral de trap, die Michelangelo in 1555 aan de biblotheek toevoegde, heeft grillige details. De pilasters zijn van onderen smaller dan van boven, de lijnen nu eens gebogen, dan weer plotseling afgebroken.

Te Rome werd Michelango in 1546 belast met het



Kerk van Santa Maria degli Angeli te Rome.

voltooien van het door Antonio da San Gallo begonnen Palazzo Farnese. Hier ontwierp hij de kolossale kroonlijst, misschien wat te forsch voor den gevel, en de galerijen op de binnenplaats, die een streng karakter bezitten.

Pilasters over de volle hoogte van het gebouw, zooals hij ze voor de St. Pieterskerk ontworpen had, gebruikte Michelangelo ook, toen hij de paleizen op het Kapitool ontwierp.

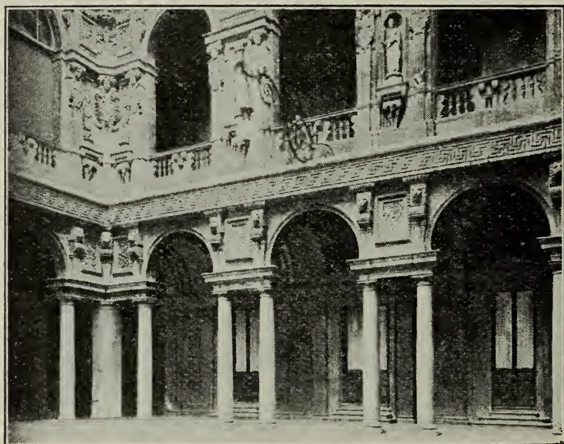
Dezelfde grootschheid vinden wij in de bewaard gebleven zaal uit den tijd van keizer Diocletianus, welke door den meester tot de kerk van Santa Maria degli Angeli werd verbouwd, welk werk in 1561 voltooid was. De grilligheid zijner details toont Michelangelo nog eens, als hij kort voor zijn dood de Porta Pia ontwerpt.



Palazzo degli Uffici te Florence.

Michelangelo heeft grooten invloed op de latere bouwkunst gehad. De architecten van Florence volgden hem na in zijn liefde voor het grillige. Aan de werken, die in deze stad na 1560 ontstonden, vindt men menig onderdeel, dat daarvan getuigt. Als voorbeelden noem ik de gedeelten, die Bartolommeo Ammanati aan het Palazzo Pitti toevoegde en het Palazzo degli Uffici, door Giorgio Vasari ontworpen. Deze twee paleizen zijn wereldberoemd om de prachtige schilderijen, die zij bevatten.

Ook Galeazzo Alessi uit Perugia heeft veel aan Michelangelo te danken gehad. Dit ziet men aan het Palazzo Marino, thans het stadhuis van Milaan, in 1558 begonnen. De binnenplaats van dit paleis vertoont pilasters, die naar boven toe in menschelijke figuren overgaan, een motief, dat geheel in Michelangelo's geest is, en door de latere meesters tot ver in de 18e eeuw werd gebruikt.



Palazzo Marino te Milaan.

Het was echter voornamelijk te Genua, dat Alessi gelegenheid vond, te toonen, wat hij vermocht. De welvaart, die daar in de 16e eeuw heerschte, uitte zich door prachtige bouwwerken, waarvoor Alessi de ontwerpen leverde. In de kerk van Santa Maria di Carignano, zoo schilderachtig op een hoogte gelegen, vinden wij, al is het op kleiner schaal, de Sint Pieterskerk te Rome, zooals Michelangelo die zich gedacht

had, terug. Alessi heeft echter naast den voorgevel twee torens geplaatst en de armen van het kruis niet in nissen doen eindigen.

De paleizen te Genua staan in nauwe straten, die halverwege op een steile helling zijn aangelegd. Daarom is van de gevels niet veel werk gemaakt, maar behandelde men vooral de binnenplaatsen en de trappen met grooten rijkdom en wist daarbij van de hellingen



Kerk van Santa Maria di Carignano
te Genua.

veel partij te trekken, zoodat schilderachtige doorkijkjes werden verkregen.

Terwijl dus deze architecten aan Michelangelo hun voorkeur voor grilligheid en schilderachtigheid hebben ontleend, volgden anderen hem in zijn zin voor grootschheid. Onder deze meesters moet in de eerste plaats Vignola vermeld worden, die eigenlijk Giacomo Barozzi heette, maar dien men naar zijn geboorteplaats, een stadje bij Modena, pleegt te noemen.

Deze architect heeft vaste regelen voor de zuilen, de pilasters en de kroonlijsten gegeven. Het boek, waarin die „Regole" vervat zijn, viel zoo in den smaak, dat het behalve in Italië, door vertalingen ook in alle beschaafde landen van Europa bekend werd. Eeuwen lang was dit werk de vraagbaak van alle bouwmeesters en ambachtslieden, en men stelde zich den schrijver voor als een pedant schoolmeester.

Maar de werkelijke Vignola was een kunstenaar van groote gaven, die zeker niet gedacht zal hebben, dat zijn „Regole" door het nageslacht als zijn voornaamste schepping zou worden aangezien. Dat Michelangelo veel met Vignola op had, bewijst ongetwijfeld dat hij niet de eerste de beste was.

Vignola was de bouwmeester van het machtige geslacht Farnese, waartoe Paus Paulus II behoorde. Voor deze familie begon hij het grootsche paleis te Piacenza, dat ofschoon het niet voltooid is en thans als kazerne gebruikt wordt, toch op den beschouwer indruk maakt door zijn kolossale afmetingen en schoone verhoudingen. In denzelfden geest ontwierp Vignola ook het paleis Caprarola bij Viterbo. De ronde binnenplaats van dit van buiten vijfhoekige gebouw is met haar galerijen en trap al van oudsher onder de schoonste werken der Renaissance gerekend.

Maar Vignola's meesterstuk is de Jezuïetenkerk te Rome, de beroemde Gesù. De plattegrond van dit gebouw is langwerpig; evenals een eeuw vroeger Leo Battista Alberti deed, toen hij Sant' Andrea te Mantua ontwierp, maakte Vignola één breede beuk, die in een koornis eindigt. Kapellen, door kleine koepels gedekt, nemen de plaats van zijbeuken in. Die kapellen verbreeden zich bij de koornis tot een korten kruisbeuk en daarboven welft zich een der prachtigste koepels, die de Renaissance heeft voortgebracht.

Wanneer men deze kerk binnentreedt, die in de 17e eeuw met een ongeloofelijken rijkdom is versierd, dan toont zich deze koepel pas langzamerhand in zijn volle majesteit, terwijl tot dusver de koepels boven een kruis met gelijke armen geplaatst waren, en dadelijk bij het binenkomen geheel zichtbaar werden.

Toen Vignola in 1573 stierf was de Jezuïetenkerk, die op kosten van den kardinaal Alessandro Farnese

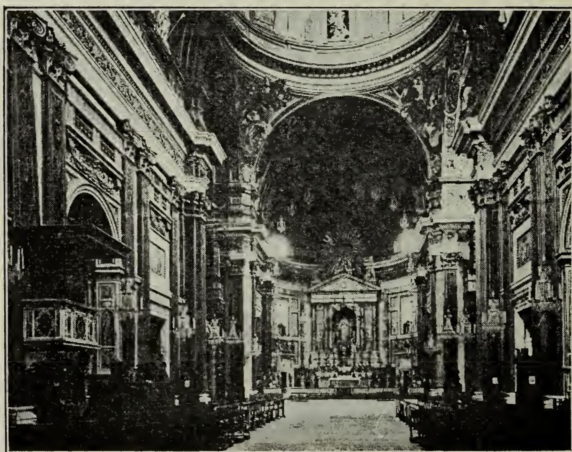


Kerk del Gesù te Rome.

gebouwd werd, nog niet gereed. Giacomo della Porta, die den koepel van Sint Pieter voleindigde, voltooide ook den Gesù. Door hem werd de gevel ontworpen, die later het voorbeeld voor bijna alle kerken der Renaissance is geweest. Die gevel is geheel op zich zelf behandeld, en van de zijgevels is zoo goed als geen werk gemaakt. De moeilijkheid, die hier te overwinnen viel, was, dat de middenbeuk zooveel meer

hoogte had dan de zijkapellen. Della Porta voorzag het breede benedendeel van pilasters, plaatste daarop andere pilasters voor zoover de middenbeuk zich uitstrekte en bracht, als overgang, aan de twee zijden reusachtige consoles aan, die voor de samenstelling van geen beteekenis zijn.

In de details van dezen gevel openbaart zich de grilligheid, die Michelangelo in zwang had gebracht.



Kerk del Gesù te Rome, van binnen.

Vooral de omlijstingen van deuren en vensters geven daarvan blijk.

Onder de kunstenaars der zestiende eeuw neemt Andrea Palladio, die te Vicenza geboren is, een eigenaardige plaats in. Zijn tijdgenooten vergeleken dezen architect, die aanvankelijk steenhouwersknecht was, met den Oud-Romeinschen bouwmeester Vitruvius, en inderdaad muntte hij door groote geleerdheid uit, ter-

wijl tevens de antieke bouwkunst in hem een niet minder groot bewonderaar vond dan in Vignola.

Maar toch was hij volstrekt geen oudheidkundige in de tegenwoordige beteekenis. Alleen het zoogenaamde Teatro Olimpico te Vicenza kan beschouwd worden als een poging, om een Oud-Romeinschen schouwburg te reconstrueeren. Doch de verbeelding heeft moeten aanvullen, wat aan de kennis ontbrak.

Palladio, wiens werken men te Vicenza en te Venetië aantreft, heeft te Rome zijn studiën gemaakt. Ook hij kwam onder den invloed van Michelangelo, wiens zin voor grootschheid vooral op hem overging.

In 1549 begon Palladio de prachtige galerijen, die de zoogenaamde „Basilica" te Vicenza omringen en waarvan hij zelf schreef „dat zij met geen enkel werk, zelfs niet met de schoonste en meest beroemde gebouwen der oudheid vergeleken konden worden." Palladio oordeelde dus niet, dat een kunstenaar bescheiden moet zijn. Hij ging ongetwijfeld in het prijzen van zijn werk te ver, maar het nageslacht heeft deze galerijen toch zeer bewonderd.

De pilasters zijn hier zuilen, die half in den muur verscholen blijven. Zoo hadden de Romeinen ze reeds gemaakt, doch Palladio was de eerste, die dit motief, door de latere Renaissance zoo dikwijls toegepast, weer in zwang bracht.

Michelangelo had te Rome aan de St. Pieterskerk en de paleizen van het Kapitool vlakke pilasters ter volle hoogte der gevels toegepast. Palladio volgde hem daarin na, toen hij in 1571 te Vicenza de Loggia Bernarda bouwde. Hier vormen de reusachtige pilasters een pikante tegenstelling met de zeer nauwe straat, waarin de gevel geplaatst is.

Doch ook pilasters, zooals ze tot dusver gebruikt

waren, niet hooger dan één verdieping, heeft Palladio toegepast. Een voorbeeld daarvan geeft de reeds genoemde Basilica te Vicenza, waar beneden een Dorische orde, boven daarentegen een Jonische orde is gebruikt.

Als een der schoonste scheppingen van Palladio gold van ouds de Rotonda, een buitenverblijf bij Vicenza. Goethe zegt er van, dat de bouwkunst hier haar hoogste weelde heeft tentoongespreid. Maar wie nu de villa bezoekt, vindt haar in tamelijk vervallen toestand. Van buiten geven de vier Jonische tempelfronten, met de hooge trappen er voor, een even statigen indruk als de koepelzaal in het midden. Maar reeds Goethe vroeg zich af, hoe de edelman, die dit verblijf had laten bouwen, de villa, waar, buiten deze koepelzaal, niets dan onbeteekende vertrekjes in zijn te vinden, had kunnen bewonen.

De stijl van Palladio, die grootsch is en streng, heeft op de bouwkunst der 17e en 18e eeuw van Noord-Europa grooten invloed gehad. Maar in Italië vond hij pas in de 18e eeuw navolging.

Te Rome werd het groote werk, door Michelangelo ondernomen, om de St. Pieterskerk te voleindigen, een taak, die de dood hem uit handen had genomen, voortgezet. In 1605 was de koepel voltooid en zou de oostelijke gevel aan de kerk toegevoegd worden, zoodat het geheel dan den vierkanten plattegrond zou hebben gekregen, die Bramante en Michelangelo bedoeld hadden. Doch de langwerpige vorm van den Gesù werd zoo fraai geoordeeld, dat Paus Paulus V besloot, ook den oostelijken arm der Sint Pieterskerk te doen verlengen, een werk waarmede hij den architect Carlo Maderna belastte, die het in 1612 ten einde bracht.

Deze verlenging heeft den koepel, voor wie van de oostzijde komt, onzichtbaar gemaakt, en zij moet,

daar zij het gebouw van buiten schade doet, dan ook worden betreurd. Maar van binnen heeft de St. Pieterskerk er toch door gewonnen, dat een schip aan den koepel voorafgaat.

De reusachtige pilasters van Michelangelo heeft Maderna behouden. In het tongewelf van den middenbeuk bracht hij vensters aan, en den gevel behandelde hij als één geheel, op zich zelf staande, en welks twee verdiepingen overeenkomen met de daarachter gelegen voorzaal en de vertrekken daarboven, uit de vensters waarvan de paus vroeger bij plechtige gelegenheden den zegen gaf.

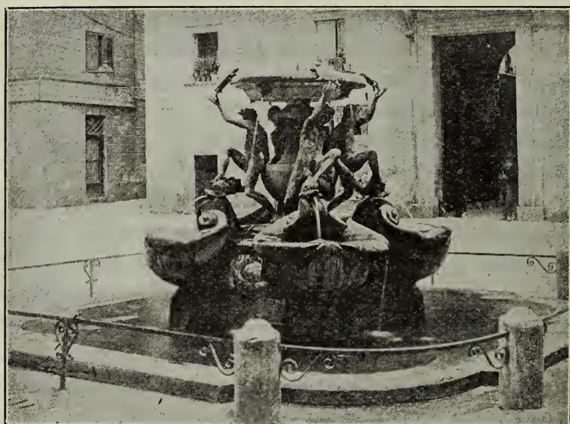
Maderna had bedoeld, aan de einden van dezen gevel torens te bouwen, waarvan een ook na zijn dood begonnen is, doch die weer moest worden afgebroken, omdat hij dreigde in te storten.

Wanneer de kerk, niettegenstaande haar grootte, toch aanvankelijk niet den indruk maakt dien de bezoeker verwacht, dan komt dit omdat de details van Michelangelo zoo reusachtig zijn. Doch om de schoonheid van het gebouw te leeren kennen, moet men het herhaalde malen binnengaan. En wie geheel onder den indruk wil komen dient een der groote plechtigheden bij te wonen, als de kerk, hoewel de namiddagzon nog door den koepel schijnt, met duizenden kristallen kaarskronen is verlicht, als de paus op zijn stoel onder het gezang der Sixtijnsche kapel wordt rondgedragen, omstuwd door de geestelijkheid in haar plechtgewaden.

Het is nog niet zoo heel lang geleden, dat de Italiaansche bouwkunst der 17e eeuw beschouwd werd, als van slechts zeer geringe waarde te zijn. Maar dit was een even oppervlakkige als onrechtvaardige beoordeeling.

Het voorbeeld, door Michelangelo gegeven leidde

reeds spoedig tot een geheel nieuwen stijl, die, bij enkele eigenaardigheden, welke misschien minder navolgenswaardig mogen schijnen, toch zooveel verdienste heeft, dat het onbillijk zou zijn, dit tijdperk der Renaissance, omdat het nu eenmaal tot ,,Barok" verklaard is, af te keuren of stilzwijgend voorbij te gaan. De Barok-stijl gaf een trouwe afspiegeling



Fontana delle Tartarughe te Rome.

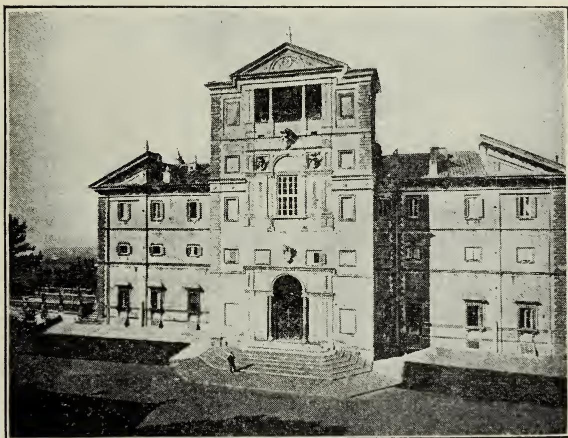
van den tijd, die hem zag ontstaan. Dit is de grootste verdienste, die een stijl hebben kan.

De Italiaansche bouwwerken der 17e eeuw hebben steeds een uiterst monumentaal karakter; grootsche verhoudingen gaan samen met rijke details, doch deze laatste blijven in den regel tot het inwendige beperkt. Zuilen en pilasters, streng naar de regelen van Vignola ontworpen, dienen zoowel voor de samenstelling als ter versiering.

De kerken van dien tijd zijn in den regel langwer-

pig, met een koepel boven het koor. Door beeldhouwwerk, het bekleeden der wanden met marmer, verguldsel en schilderwerk wordt nu het inwendige prachtig versierd.

De gewelven worden dikwijls met zuilen, bogen en balustrades beschilderd, waarboven zich dan schijnbaar de hemel uitstrekt, waarin engelen en heiligen zweven. Hun volmaakte kennis der perspec-



Villa Aldobrandini bij Frascati.

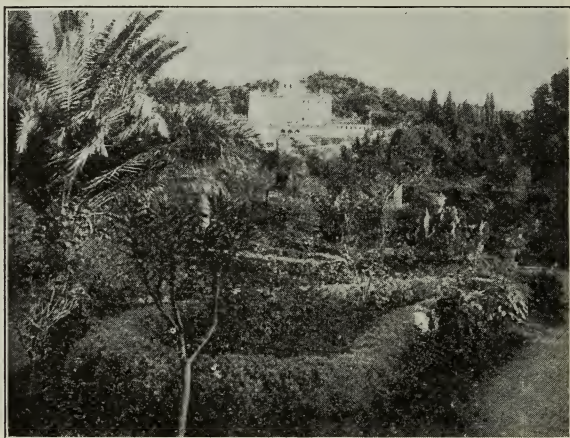
tief stelt de kunstenaars in staat, den beschouwer de illusie der werkelijkheid te geven. Ook wordt de groote koepel wel van een opening voorzien, waardoor men in een hoogeren, helder verlichten koepel ziet, die met dergelijk schilderwerk is versierd.

De paleizen van dien tijd hebben een deftig, eenvoudig karakter en de rijke versiering is tot het inwendige beperkt.

Vermelding verdienen ook de fonteinen uit dien tijd,

die aan de eeuwige stad haar eigenaardig aanzien geven. De reeds vermelde Della Porta heeft de fonteinen op de Piazza d'Araceli, de Piazza Colonna en de bekende Fontana delle Tararughe ontworpen.

Van zijn bekwaamheid in het aanleggen van lustblijven spreekt de Villa Aldobrandini bij Frascati. Niet minder beroemd is de door hem ontworpen Villa d'Este bij Tivoli. Hier zijn de gevels der huizen betrek-



Villa Aldobrandini bij Frascati.

kelijk eenvoudig, maar zij maken een schoon effect door de ligging op de helling van een berg, waardoor monumentale trappen noodzakelijk werden.

De aanleg der tuinen vertoont groote afwisseling, daar fonteinen, terrassen en beelden met smaak zijn aangebracht. Dichte, steeds groene bosschen van eiken worden door hagen van laurier omgeven. Cypressen zijn langs de voornaamste wegen geplaatst. Schaduw is

overal te vinden, en perken met bloemen ontbreken wel niet, doch zijn slechts hier en daar aangelegd.

Een tijdgenoot van Della Porta was Domenico Fontana, de bouwmeester van paus Sixtus V. Hij maakte zich naam door het oprichten van drie Oud-Egyptische obelisken, die door de Romeinsche keizers naar

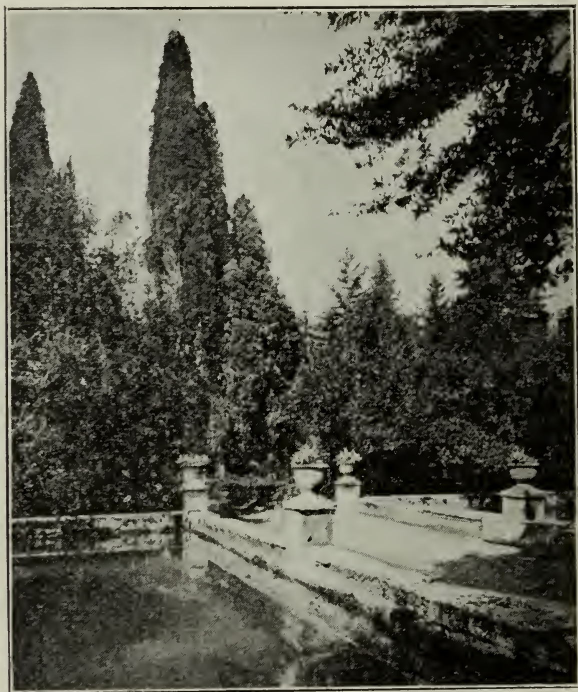


Villa d'Este bij Tivoli.

de eeuwige stad waren gebracht. Zij staan nu voor de Sint Pieterskerk, op de Piazza del Popolo en bij San Giovanni in Laterano.

Aan deze kerk heeft Fontana ook het Palazzo Laterano gebouwd, welks eenvoudige doch grootsche lijnen op den beschouwer een machtigen indruk

maken. Minder gelukkig is het Palazzo Quirinale, waar Fontana de eenvoud in nuchterheid deed ontaarden. Hij was geen decroratief aangelegd meester. Dit bewijst de beroemde Fontana dell' Acqua Paola, bij San Pietro in Montorio, die ieder bezoeker van Rome kent. Hier is het bovendeel veel te zwaar in



Villa d'Este bij Tivoli.

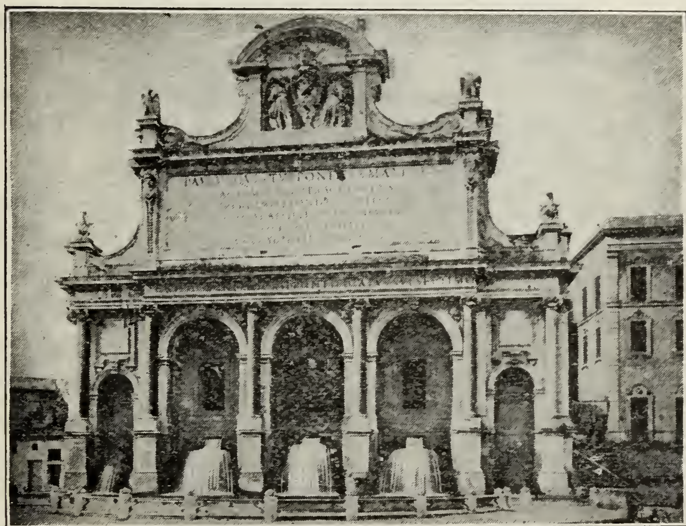
verhouding tot de vijf daaronder geplaatste nissen, waaruit het water komt.

Martino Lunghi begon voor Camillo Borghese, die later paus Paulus V werd, het vermaarde Palazzo Borghese, in het noorden van Rome, nabij den Tiber. Hier zijn de gevels eenvoudig, maar de binnenplaats,

met haar twee rijen van zuilen en haar galerijen, behoort tot de fraaiste van dien tijd.

Over Carlo Maderna's werkzaamheid aan de Sint Pieterskerk werd reeds gesproken. Hij heeft daarmede geen onverdeelden lof ingeoogst. Maar het door hem voor paus Urbanus VIII begonnen Palazzo Barbarini is een statig gebouw, van goede verhoudingen.

Dit paleis werd voltooid door Lorenzo Bernini, die



Fontana dell' Acqua Paola te Rome.

van 1599 tot 1680 leefde, en die niet slechts als de eerste bouwmeester, maar ook als de eerste beeldhouwer van zijn tijd gold. Hij wilde vóór alles decorateur zijn, en zocht door beeldhouwkunst en bouwkunst met elkander te verbinden naar nieuwe effecten. Latere beoordeelaars hebben aan zijn scheppingen alle waarde ontzegd. Maar de onpartijdige beschouwer oordeelt anders.

Bernini maakte den tabernakel boven het hoofd-

altaar der Sint Pieterskerk, een werk van buitengewone afmetingen, omdat het onder den reusachtigen koepel van Michelangelo moest worden geplaatst. De spiraalvormig gedraaide zuilen, die den tabernakel der oude Sint Pieterkerk gedragen hadden, brachten Bernini op het denkbeeld, dien vorm weder toe te passen. Zoo ontstonden deze eigenaardige kolommen, door lambrequins verbonden, die vier engelen en de overhuiving met het kruis daarop dragen.

Van de twee torens, die Maderna aan den gevel der Sint Pieterskerk had willen toevoegen, begon Bernini er een, die echter later weder moest worden afgebroken, daar hij scheurde eer hij voltooid was.

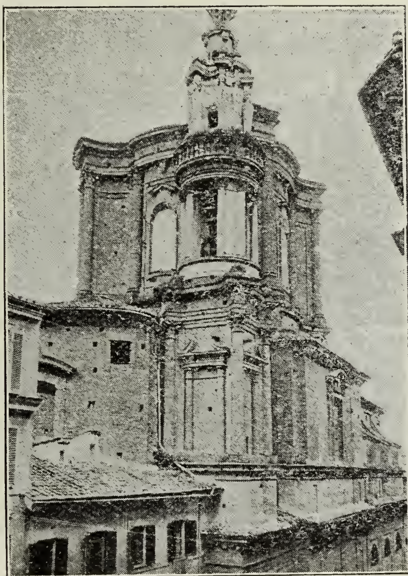
Beter slaagde Bernini met de beroemde kolonnades welke het Sint Pietersplein begrenzen. Deze galerijen zijn niet rechthoekig op den gevel der kerk geplaatst, doch naderen elkander eenigszins, om dan ieder in een reusachtig halfrond over te gaan. Ieder dezer halfronden omsluit een fontein, terwijl de obelisk, door Fontana opgericht, het middenpunt van het geheel vormt. Daar het plein naar de kerk toe stijgt schijnt het nog grooter, dan het is, en komt Maderna's gevel zeer gunstig uit. Ook de hoofdtrap van het Vaticaan, de Scala Regia, maakt een grootsch effect, daar zij naar boven toe smaller wordt, waardoor Bernini verkreeg, dat wie haar opgaat haar langer waant dan zij is.

Niet minder begaafd dan Bernini was zijn tijdgenoot Francesco Borromini. Deze vermeed in zijn bouwwerken zooveel mogelijk de rechte lijnen. Zijn meest beroemde schepping is de kerk Sant' Andrea delle Fratte te Rome, waar alle lijnen van den plattegrond gebogen zijn. De rijkdom der details doet de al te groote grilligheid over het hoofd zien.

In de 18e eeuw werd de bouwkunst van Rome stren-

ger, onder den invloed van Palladio, wiens manier men begon te volgen. Dit bewijst de gevel der kerk van San Giovanni in Laterano, door Alessandro Galilei ontworpen.

De twee verdiepingen zijn met pilasters over de



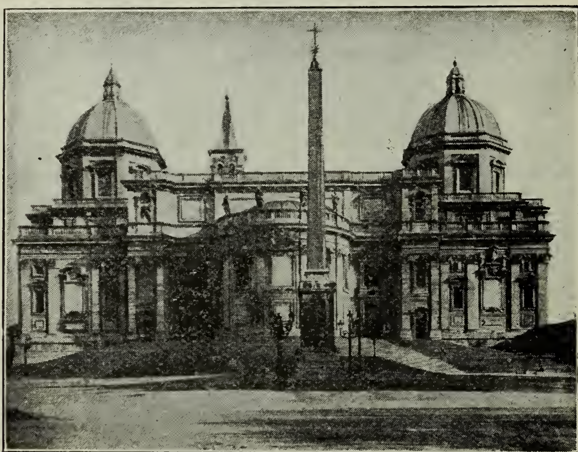
Kerk van Sant' Andrea delle Fratte te Rome.

volle hoogte versierd, die reusachtige beelden dragen. Het geheel is een der meest indrukwekkende werken van Rome.

De gevel van Santa Maria Maggiore werd door Ferdinando Fuga gebouwd. De twee verdiepingen hebben hier afzonderlijke pilasters, gelijk Palladio die

ook gemaakt had. Als een der zeldzame voorbeelden van een paleis uit dezen tijd verdient het door Fuga voor Paus Clemens XII ontworpen Palazzo Corsini, aan de overzijde van den Tiber, genoemd te worden. De twee binnenplaatsen en de hoofdtrap mogen met het volste recht monumentaal heeten.

De Renaissance is te Rome, gelijk overal in Europa, omstreeks het begin der 19e eeuw aan verval van



Kerk van Santa Maria Maggiore te Rome.

krachten bezweken. Ik moet het aan mijn opvolger overlaten, de redenen daarvoor aan te geven, daar ik mij dien te beperken. Wanneer ik ditmaal alleen de gebouwen van Florence, Rome en Vicenza besprak en slechts van enkele werken in andere steden van Italië melding maakte, dan geschiedde dit niet omdat de Renaissance daar onbekend zou zijn gebleven. Integendeel, overal treft men prachtige scheppingen aan,

waarover ik echter niets kan mededeelen, daar ik den tijd die mij nog rest aan een bespreking van de Renaissance in ons vaderland wensch te besteden.

In Nederland bleef men tot ver in de 16e eeuw aan de bouwwijze der middeneeuwen vasthouden. Doch de schilders, die een reis naar Italië maakten, zooals bijvoorbeeld Jan van Schorel, leerden daar den decoratieven Renaissance-stijl kennen, waarvan de gevel der kerk der Certosa bij Pavia het schitterendst voorbeeld is.

Die vormen werden op de achtergronden der schilderijen aangebracht; ook de beeldhouwers en de houtsnijders bedienden zich er van, al lieten zij den rijkdom van den Laat-Gothischen stijl niet aanstonds varen. Deze eigenaardige vermenging der motieven komt het eerst voor in 1531 aan het koorhek der kerk te Naarden. Andere voorbeelden zijn de beroemde koorbanken in de Groote Kerk te Dordrecht, van 1538 tot 1542 door Jan Terwen vervaardigd en het koorhek in de Westerkerk te Enkhuizen, waaraan onbekende meesters sinds 1542 hebben gewerkt, zonder het echter te kunnen voltooien.

Maar het in 1534 gebouwde raadhuis te Kuilenburg is nog zuiver Gothisch, gelijk ook het koor der St. Janskerk te Utrecht, uit denzelfden tijd afkomstig. Toch is het een kerkgebouw, waaraan wij voor het eerst de vormen der Renaissance zien toepassen, en wel de Nieuwe Kerk te Amsterdam, die tusschen 1536 en 1544 van een kruisbeuk aan de noordzijde voorzien werd. Dit werk is nog wel wat zijn samenstelling betreft, middeleeuwsch, zoodat de vensters spitsbogen bezitten, doch de steunbeeren en de overige details zijn in den geest der Renaissance versierd.

Ongeveer gelijktijdig met dit deel, dat aan de Nieuwe Kerk werd toegevoegd, liet de beruchte Geldersche veldheer Maarten van Rossum te Zalt-Bommel een huis bouwen, dat door zijn steil dak en hoektorens nog wel aan de middeneeuwen doet denken, maar waar wij den Renaissance-stijl van Noord-Italië vinden in de vullingen, die onder de bogen der vensters werden gemaakt.

Langzamerhand evenwel beginnen de middeneeuwsche vormen geheel te verdwijnen, ook al blijven de bouwmeesters aan de samenstelling, die de Gothiek gebruikt had, vasthouden. Voorbeelden hiervan geven de voormalige Latijnsche School te Nijmegen aan het plein bij de Groote Kerk in 1544 gebouwd en het raadhuis in de Burchtstraat dierzelfde stad, dat tien jaar later is begonnen. De in de middeleeuwen gebruikelijke geveltoppen worden aan deze Nijmeegsche voorbeelden gemist.

Maar de bouwmeester, die in 1559 de Waag te Enkhuizen voltooide behield ze, al veranderde hij de trapjes aan de zijden in grillig krullende lijnen.

Na 1560 komt een strengere wijze van bouwen in zwang. Men maakt de gevels dan nog wel, als voorheen, bij voorkeur van gebakken steen, die men door gehouwen steen verlevendigt en afwisselt, maar beperkt zich in het versieren.

De afwisseling van gebakken en gehouwen steen geldt als een der meest sprekende kenmerken van den zoogenaamden „Oud-Hollandschen"-stijl, gelijk men de Renaissance der 16e en van het begin der 17e eeuw pleegt te noemen. Evenwel, die afwisseling was reeds in de Gothiek der 15e eeuw gebruikelijk. Zij kwam in zwang toen de kleine kerken der 13e en 14e eeuw, welke geheel uit gehouwen steen bestonden, sinds 1400 werden vervangen door de grootsche gedenkteekenen, die den roem onzer middeneeuwsche

kerkbouwkunst vormen. Voor die kerken was de gehouwen steen, van hare voorgangsters afkomstig, natuurlijk niet voldoende, en zoo kwamen de architecten er toe, voor het ontbrekende den inheemschen gebakken steen aan te wenden.

Het raadhuis van Den Haag, in 1564 en 1565 opgetrokken, is het schoonste voorbeeld van de meer strenge opvatting, die verband houdt met de richting der Italiaansche bouwkunst van die dagen. Hier zijn pilasters en kroonlijsten als versiering gebruikt, terwijl de toppen sobere vormen vertoonen.

Een ander voortbrengsel van dien tijd is de toren van de Oude Kerk te Amsterdam, die door Jan Janszoon, gezegd Bilhamer, werd ontworpen en in 1566 voltooid was. De spits van dezen toren, van hout, met lood bekleed en doorluchtig, daar er een klokkenspel in moest worden opgehangen, is zeer merkwaardig. De ontwerper heeft de spits op de Groote Kerk te Haarlem tot voorbeeld genomen. Maar terwijl die schepping, van 1520, nog een zuiver Laat-Gothisch karakter heeft, is Bilhamer er in geslaagd, ofschoon hij de groote lijnen behield, de Renaissance voor de onderdeelen toe te passen.

Natuurlijk werd in het begin van den tachtigjarigen oorlog hier te lande niet veel gebouwd. Betere tijden braken pas aan toen de Unie van Utrecht de rust in het Noorden hersteld had. In 1582 werd de Waag te Alkmaar voltooid. Bij dit gebouw werd van een middeneeeuwsche kruiskerk gebruik gemaakt, welke men van een toren en een nieuwen gevel voorzag. Bij den gevel werd het beginsel gevolgd, om gebakken steen door groefsteen te omgeven. Even als bij de meeste gebouwen van dien tijd is de benedenste verdieping zonder versiering; eerst daarboven zijn pilasters aangebracht, met rijke versieringen naast den top. De

toren is een herhaling van dien der Oude Kerk te Amsterdam.

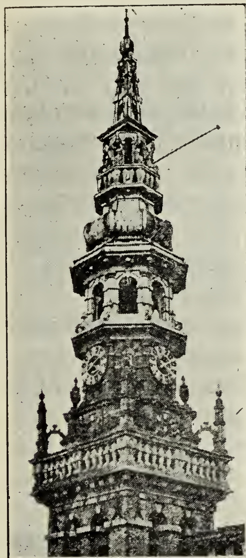
Het Raadhuis te Leiden, dat tijdens het beleg geleden had, werd daarna grootendeels vernieuwd. De gevel, van gehouwen steen, heeft een aanzienlijke lengte. Slechts op drie plaatsen, in het midden en aan de beide einden, zijn pilasters en versierde toppen aangebracht. Het overige van den gevel is hoogst eenvoudig en daardoor komen die versieringen des te beter uit. Een monumentale stoep leidt naar de voornaamste verdieping van het gebouw, de hoofdingang wordt door zuilen en pilasters geflankeerd. De toppen prijken met velerlei sieraad, waarbij ook pilasters voorkomen, die naar onderen dunner worden, gelijk Galeazzo Alessi ze aan het Palazzo Marino te Milaan had gebruikt. In 1597 was dit gebouw voltooid.

De Noord-Nederlandsche bouwkunst van het begin der 17e eeuw heeft de eigenaardigheid, dat zij tot 1630 het karakter der vorige eeuw behoudt. De voornaamste meesters van dit tijdperk hadden hun leertijd in de 16e eeuw doorgemaakt, en daaruit laat zich verklaren, dat hun ontwerpen een stijl vertoonen, die eer als een voorzetting en bekroning van het werk hunner onmiddellijke voorgangers dan als een nieuwe bouwtrant moet beschouwd worden.

Haarlem bezat in Lieven de Key een zeer bekwaam stads-steenhouwer, die, naar de gewoonte dier dagen, tevens architect was. Hij werd omstreeks 1565 te Gent geboren, en was dus een Vlaming. De Key vertoefde geruimen tijd in Engeland en kwam in 1591 te Haarlem, waar hij in 1593 zijn ambt in dienst der stad aanvaardde. Zijn eerste werk was de in 1598 voltooide Waag aan het Spaarne, een gebouw van gehouwen steen, welks forsche lijsten, door rustiekwerk omgeven ingangen en door frontons bekroonde ven-

sters aan den Florentijnschen trant der 16e eeuw herinneren.

Een ander karakter heeft de Vleeschhal aan de Groote Markt, in 1602 door De Key begonnen. Het gebouw staat aan drie zijden vrij, heeft twee toppen en, aan den zijgevel, drie dakvensters. Wel zijn de lijsten, even als de Waag, forsch van profiel, maar de details zijn veel rijker, terwijl daarenboven de afwisseling van gebakken en gehouwen steen een ander effect te weeg brengt. De trappen der gevels werden met consoles bezet. De schoonheid van dit gebouw berust voornamelijk daarop, dat de versiering, hoe rijk ook, nergens overladen is en de groote vlakken van gebakken steen de noodige rust geven.



Toren der Nieuwe Kerk te Haarlem.

Heeft De Key in dit gebouw het hoogste gegeven wat er door toepassing van de 16e eeuwsche motieven te bereiken viel, als ontwerper van den in 1613 gestichten toren der Nieuwe Kerk te Haarlem gaf hij een even fraaie als oorspronkelijke oplossing van het vraagstuk, hoe de Gothische spits in den geest der Renaissance om te werken. Het benedendeel van dezen toren heeft de forsche details, die als een van Lieven de Key's eigenaardigheden mogen gelden. Ongedwongen gaat het vierkant in een achtkant over; de bevallig geprofileerde bekroning

eindigt in een doorluchtige obelisk, die het torenkruis draagt.

De tweede beroemde bouwmeester uit dezen tijd is Hendrik de Keyser, die van 1565 tot 1621 leefde. Hij was te Utrecht geboren, doch verhuisde in 1591 naar Amsterdam, waar hij in 1595 stadssteenhouwer werd, als hoedanig hem ook het ontwerpen der stadsgebouwen was opgedragen.

Hij ontwierp de poort van het Tuchthuis aan den Heiligeweg. Hier vindt men de half in den muur verscholen zuilen van Michelangelo gebruikt, waarop, geheel in den geest zijner Florentijnsche volgers, twee consoles geplaatst zijn, waartusschen het bekende reliëf werd aangebracht, dat door Hooft dus verklaard wordt

„Hetgeen daar yedereen voor swicht
Te temmen is manhaftheyts plicht."

Een Latijnsche vertaling van dit gedicht staat boven de voorstelling. De groep, die het geheel bekroont, behoort wel tot De Keysers ontwerp, doch is uit de tweede helft der 17e eeuw afkomstig.

Drie kerken zijn naar De Keysers plannen te Amsterdam gebouwd, de Zuiderkerk, de Westerkerk en de Noorderkerk. De beide eerste kerken zijn, wat haar aanleg betreft, middeneeuwsch, daar zij uit naast elkander geplaatste beuken bestaan, die door pijlers van elkander worden afgescheiden. De Westerkerk is een basiliek zonder koor met twee kruisbeuken, de Zuiderkerk heeft haar drie beuken onder één dak. Maar de Noorderkerk heeft in haar plattegrond het kruis met gelijke armen, dat wij als het eigenlijk type der Renaissance leerden kennen.

De beide eerste kerken zijn, naar middeneeuwsch gebruik, van een toren aan de westzijde voorzien. Vooral de Zuiderkerkstoren is sierlijk, hij bestaat,

even als de Westerkerkstoren, uit een vierkant steenen benedendeel, gedekt door een spits. Terwijl die op den eersten toren achtkant is, waardoor groote bevalligheid werd verkregen, heeft men die van den tweeden, welke pas twintig jaren na De Keysers dood gereed kwam, in afwijking van zijn ontwerp vierkant gemaakt.

Deze drie kerken zijn alle van gebakken steen; gehouwen steen is slechts voor de versierselen aangewend, die al de grilligheid van den Florentijnschen stijl na Michelangelo vertoonen.

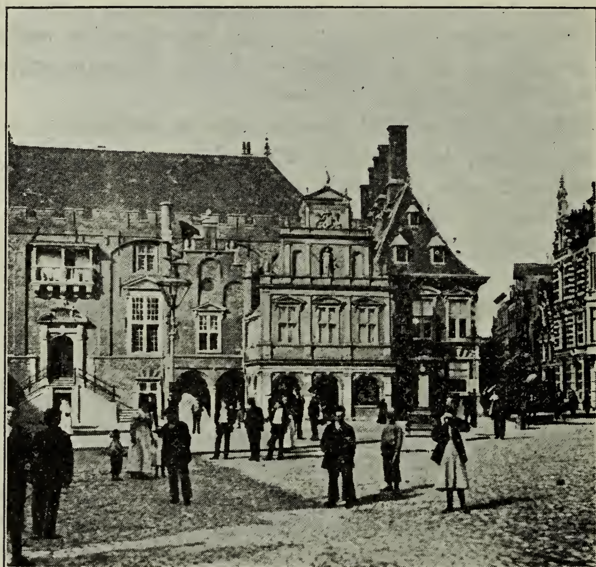
Hoe De Keyser het motief van de torenspits wist te varieeren, bewijzen de Montalbaanstoren en de Munttoren, die overblijfselen van vroegere verdedigingswerken zijn.

Verscheidene huizen te Amsterdam geven blijk van De Keysers talent. In zijn manier behandeld zijn de gevels van het Huis met de Hoofden, en van het huis op de Heerengracht over de Driekoningenstraat.

De bouwwerken van De Keyser doen zien, dat zij door een beeldhouwer ontworpen zijn. Vooral de toppen en de omlijstingen der deuren hebben de afwisselende, fantastische lijnen, die de volgelingen van Michelangelo te Florence, Milaan en Genua toepasten. Daar echter in den regel de bouwwerken grootendeels in gebakken steen zijn uitgevoerd, hebben zij, bij alle schilderachtigheid, geen onrustig karakter, daar de versierselen steeds door groote effen vlakken worden afgewisseld.

Zeer talrijk zijn de bouwwerken, in het begin der 17e eeuw bij ons te lande gesticht. Ik moet er mij dus toe bepalen, enkele te vermelden. Fraaie raadhuizen, meest in afwisseling van gebakken en gehouwen steen opgetrokken, verrezen in 1601 te Naarden, in 1613 te Hoorn, in 1616 te Bolsward, terwijl dat te

Haarlem sinds 1625 verbouwd werd. Poorten uit dien tijd bleven te Hoorn, te Kampen en te Sneek bewaard. De laatste, van 1613, munt door haar aardig silhouet uit. Tusschen twee achthoekige torens, die in slanke spitsen eindigen, is een boog over het water geslagen, die een overdekte galerij draagt.



Stadhuis te Haarlem.

Door een fraaie stoep en een hoogen toren onderscheidt zich het Wijnhuis te Zutfen, van 1630. Fraaie waaggebouwen ziet men te Hoorn, in 1609 gesticht en te Nijmegen, waar Hendrik de Keyser in 1612 de ontwerper schijnt geweest te zijn. Ook de Kerkboog dier stad is in dien geest behandeld.

Bijzonder belangwekkend zijn de huizen van het eerste tijdperk der Nederlandsche Renaissance. Ofschoon vele reeds gesloopt werden, zoo bleven zij toch nog te talrijk over, dan dat het mij mogelijk zou zijn, ook zelfs de voornaamste hier te bespreken.

Die huizen zijn meest, als in de middeneeuwen, smal, en worden door trapjesgevels bekroond. Men meent meestal, dat zulk een trapjesgevel een vinding der 16e eeuw zijn zou, doch dit is niet zoo, daar de



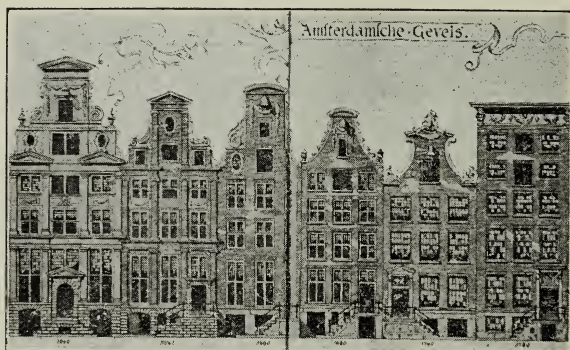
Amsterdamsche gevels.
1500—1620.

Gothiek er zich sinds de 13e eeuw reeds van heeft bediend.

Het 16e eeuwsche huis diende niet slechts voor woning, maar was ook winkel en pakhuis. Een ruim voorhuis, dat door een houten, met glas bezette pui van de straat zijn licht ontving, vormde met het daarachter gelegen woonvertrek de verdieping gelijkstraats. Vóór de pui was een luifel aangebracht, die diende om er koopwaren onder uit te stallen, of

den bewoners gelegenheid te geven, op banken gezeten, een luchtje te scheppen.

De betrekkelijk smalle wenteltrap, die naar de verdiepingen leidde, was in een hoek van het voorhuis geplaatst. Langs die trap bereikte men eerst de „hangkamer," die van achteren in het voorhuis als het ware hing. In lateren tijd werd dit vertrek tot den gevel doorgetrokken, zoodat de bekende „insteekkamer" ontstond.



Amsterdamsche gevels.
1620—1780.

Later in de 17e eeuw krijgt het voorhuis minder breedte, en wordt er een „zijkamer" van afgenomen. Ook de achterkamer maakt men dan smaller, teneinde een gang te kunnen aanbrengen, die naar een keuken of naar een „achterhuis," door een binnenplaats van het eigenlijke huis afgescheiden, voert. Deze plattegrond is te Amsterdam in de oude stad algemeen.

De verdiepingen en de kelders dezer huizen waren voor het bergen van koopwaren bestemd. Daaraan herinneren nog de windassen.

De gevels dezer huizen bestaan meestal uit gebakken steen, terwijl gehouwen steen voor de versierselen is gebruikt.

Banden door den gevel getrokken, blokjes om deur en vensters, soms ook kleine frontispiesen of boogversieringen geven aan deze scheppingen het Oud-Hollandsch uiterlijk. Het deskundig oog herkent in iedere stad bepaalde eigenaardigheden, wier opsomming mij echter te ver zou voeren en daarom achterwege moet blijven.

Deze manier van bouwen duurt tot ongeveer 1630. Dan komt er verandering; de baanbreker voor een nieuwe manier treedt op in Jacob van Campen. Deze kunstenaar werd in 1595 te Haarlem geboren als afstammeling van een aanzienlijk Amsterdamsch geslacht. Van Campen beoefende reeds jong de schilderkunst, en ging, om zich daarin verder te bekwamen, naar Italië.

Hoe het hem daar ging, werd in de 18e eeuw aldus verhaald:

„Hij was voornemens, in zijn tocht dien hij deed naar Italië zich te oefenen na de schilderkunst der alderberuchtste *) kunstschilders. Dan, hij ontmoette bij den weg een waarzegster, die hem om een aalmoes vroeg en hem aanbod, zijn toekomstig fortuin te voorzeggen. Jacob van Campen gaf haar eenig geld en liet haar zijn hand kijken, waarop zij aanstonds zei: „Gij gaat als schilder naar Italië, doch zult als bouwmeester wederkeeren."

Van Campen was door het bestudeeren der werken van Palladio te Vicenza een bewonderaar van dien meester geworden. En toen hij, te Haarlem terug, van zijn rijken Amsterdamschen vriend Balthazar Koymans

*) Noot der Redactie: *Berucht* nog in de gunstige beteekenis van *beroemd* op te vatten.

de opdracht kreeg, om een huis, dat aan de Keizersgracht over de Westermarkt gebouwd zou worden, te ontwerpen, maakte hij het in den trant van een Italiaansch paleis, met pilasters en kroonlijsten.

De gevel, in 1626 voltooid, viel zeer in den smaak. Constantijn Huygens, met Van Campen bevriend, wendde zich tot hem, toen hij aan het Plein in den Haag



Mauritshuis te 's-Gravenhage.

zijn huis ging bouwen, dat, in 1637 voltooid, werd afgebroken, toen een kwart eeuw geleden het Departement van Justitie daar ter plaatse moest verrijzen.

Is dus Huygens' huis verdwenen, de woning die Joan Maurits van Nassau wat verder, uitkomende aan den Vijver, liet bouwen, bestaat nog, en is als het „Mauritshuis" algemeen bekend. Hier heeft Van

Campen de groote pilasters, ter volle hoogte der gevels, toegepast, die Palladio van Michelangelo had overgenomen. Een statig frontispies vormt de bekroning.

Palladio had aan het Palazzo Chiericati te Vicenza iedere verdieping haar eigen pilasters gegeven. Van Campen volgde hem daarin na, toen hij het Oude Hof



Koninklijk Paleis te 's-Gravenhage.

aan het Noordeinde, thans het Koninklijk Paleis, te 's-Gravenhage bouwde.

Te Amsterdam zien wij hem weder de groote pilasters gebruiken als hij het Accijnshuis op den hoek van het Damrak en de Oudebrugsteeg, welk gebouw nu een herberg is, moet ontwerpen. Te Haarlem, zijn geboorteplaats, vraagt men hem een plan voor de Nieuwe Kerk, en hier schraagt hij de zoldering door forsche pijlers.

Al deze gebouwen waren voltooid, toen, in 1648, het Stadhuis aan den Dam door Van Campen begonnen werd. Dit gebouw te Amsterdam werd door Constantijn Huygens zóó fraai geacht, dat hij, toen het ingewijd werd, het doopte als ,,'s werelds achtste wonder."

Van Campens meesterstuk wordt nu als Koninklijk Paleis gebruikt, en is haast een eeuw aan zijn oorspronkelijke bestemming onttrokken, daar het stadsbestuur het in Januari 1808 moest ontruimen.

Zeven ingangen leiden naar een voorhuis, de Vierschaar, waarachter men opklimt om de groote Burgerzaal, die de volle hoogte van het gebouw heeft, te bereiken. Ter wederszijde van deze zaal bevinden zich binnenplaatsen, om welke, naar Italiaansche wijze, galerijen loopen, die echter, wegens het noordelijk klimaat, geen open bogen, doch vensters hebben. Deze galerijen komen uit in de groote zaal en geven toegang tot de vertrekken. Sinds Koning Lodewijk Napoleon, door houten schotten, die galerijen in zalen liet afscheiden, is hun effect te loor gegaan. De beitel van Quellinus heeft hier en in de groote zaal meesterlijke marmeren zinnebeelden uitgehouwen.

De gevels, geheel van zandsteen, vertoonen een als basement behandelde benedenverdieping. Daarboven heeft iedere verdieping pilasters, zooals Palladio ze maakte.

Italiaansch zijn ook de tusschenverdiepingen, door kleine vensters boven de groote kenbaar. Het middendeel van den voor- en den achtergevel wordt door een groot frontispies met rijk beeldhouwwerk bekroond. Uit het oostelijk frontispies rijst een sierlijke koepeltoren omhoog.

Het karakter der gevels is deftig en streng; de ver-

siering bepaalt zich tot de kapiteelen en de festoenen, boven de ramen aangebracht.

Men mist hier de geestige afwisseling van wit en rood, de grillige versierselen, die vóór 1630 in ons land algemeen waren. De opmerking wordt dan ook soms vernomen, dat het Stadhuis te Amsterdam niet de juiste uitdrukking is van den geest des tijds, die de stichting aanschouwde. Een gebouw in den trant van de Vleeschhal te Haarlem, zoo meent men veelal, zou beter hebben wedergegeven, dat de Republiek der Vereenigde Nederlanden haar grootste hoogte bereikt had.

Wie echter zoo oordeelen zijn niet slechts onrechtvaardig ten opzichte van Jacob van Campen, doch toonen ook, dat zij onbekend zijn met den geest der 17e eeuw. De liefde voor het klassieke bestond reeds, toen Pieter Cornelisz. Hooft als jongmensch naar Italië reisde; sinds gingen niet alleen dichters en geleerden, maar allen, die op beschaving aanspraak maakten, bij de antieken ter school. En Jacob van Campen, die tot de beschaafden behoorde, kon niet anders doen, dan aan zulke klassieke neigingen toe te geven. De uitbundige lof, hem door de besten van zijn tijdgenooten toegezwaaid, bewijst dat zijn pogen geslaagd is.

In 1657 is Van Campen gestorven. Doch zijn bouwtrant heeft hem overleefd in Pieter Post en Philips Vingboons. De eerste was een leerling en helper van Jacob van Campen. Zijn voornaamste werk is het Raadhuis te Maastricht, in 1664 voltooid. Hier vormt een voorhuis, door een koepel gedekt, en door galerijen omgeven, het middenpunt van den plattegrond. Een trap leidt van daar in een groote zaal. Aan de gevels vindt men pilasters toegepast.

Wie zich echter van Post's bouwtrant een denk-

beeld wil vormen, behoeft niet naar Maastricht te reizen, want ook het huis Swanenburch te Halfweg, nu tot een beetwortelsuikerfabriek ingericht, is door den meester ontworpen. Hier zien wij de groote pilasters en het frontispies toegepast, die Van Campen aan het Mauritshuis in Den Haag had gebruikt.

Vingboons heeft te Amsterdam tal van huizen gebouwd. Hier ontmoette het toepassen der vormen van Palladio eigenaardige moeilijkheden, als de gevels smal waren en door een hoog dak moesten worden bekroond. Dan konden wel de pilasters tusschen de ramen worden aangebracht, doch de lijnen van het dak eischten een andere oplossing. Vingboons herinnerde zich toen de groote zij-consoles van de gevels der Italiaansche kerken, die bijvoorbeeld aan de Jezuïetenkerk te Rome voorkomen. En van deze consoles, die daar eigenlijk geen doel hadden, maakte hij te Amsterdam een zeer gelukkig gebruik.

Tot ongeveer 1780 toe hebben de meesters, die de Amsterdamsche huizen van nieuwe gevels voorzagen, Vingboons' voorbeeld gevolgd, en daardoor aan de hoofdstad dat eigenaardige gegeven, hetwelk haar van alle andere steden onderscheidt.

Vingboons werk zijn de gevels Heerengracht over de Driekoningenstraat 168, Keizersgracht over Felix Meritis 319 en Oude Turfmarkt 13.

Wanneer de gevels meer breedte hadden kon Palladio's manier beter worden toegepast. Dan behoefde geen top gemaakt te worden, en konden de pilasters worden aangebracht òf over de volle hoogte, waarvan het Trippenhuis een fraai voorbeeld geeft, òf aan iedere verdieping, zooals aan het huis op den Singel bij de Vijzelstraat No. 548, waar wij, in het toegepaste rustiekwerk, een herinnering aan de Florentijnsche kunst vinden.

De huizen, die van 1670 tot 1700 te Amsterdam gebouwd werden en die voornamelijk worden aangetroffen op het oostelijk gedeelte der Heeren-, Keizers- en Prinsengrachten vertoonen soms nog Vingboons invloed, al is aan de meesten een zekere nuchterheid eigen, die men te vergeefs door het aanbrengen van festoenen, uit bloemen en vruchten bestaande, tracht te bedekken.

In dit tijdperk was de architect Adriaan Dorsman te Amsterdam werkzaam. Behalve verscheiden huizen ontwierp hij de Ronde Luthersche Kerk en het Walenweeshuis. Het eerste gebouw is in het begin der 19e eeuw door brand geteisterd, en wij aanschouwen het niet meer in zijn oorspronkelijken toestand. Doch bij de herstelling zijn de muren behouden gebleven, zoodat wij althans in hoofdzaak Dorsmans schepping nog bezitten.

Sinds Hendrik de Keyser de Noorderkerk te Amsterdam had gebouwd en daar voor het eerst het eigenlijk type der Renaissance had gebruikt, hetwelk voor den Hervormden eeredienst zeer geschikt bleek, had men ook elders beproefd, dit voorbeeld na te volgen. en tevens den koepel, zooals die in Italië algemeen was, toe te passen. Het eerste gebouw in dien trant was de Marekerk te Leiden, door Arent van 's Gravesande van 1639 tot 1648 uitgevoerd. Hier wordt de koepel, die een hoogen trommel heeft, door kolossale zuilen gedragen, waaromheen een trans is aangelegd. Een eigenlijk koepelgewelf, zooals de Italianen ze maakten, vinden wij hier niet, daar het uit hout vervaardigde dak tegelijk den koepel vormt.

Een dergelijke samenstelling vertoont ook de Ronde Luthersche kerk. Hier ontbreekt echter de trommel onder den koepel, zoodat het effect eerder aan het Romeinsche Pantheon dan aan de werken der

Renaissance doet denken. Alleen aan de oostzijde wordt de koepel door zuilen geschraagd, waarachter zich galerijen bevinden, die geen aangenaam geheel vormen met het overige.

Het Walenweeshuis is een dier gebouwen voor weldadige doeleinden, waaraan Amsterdam zoo rijk is, en die, uit den aard der zaak, een eenvoudig karakter vertoonen. Maar door goede verhoudingen is hier toch een zeer aangenaam effect verkregen.

De Amsterdamsche bouwmeesters der 18e eeuw zijn op den weg, door Dorsman aangegeven, voortgegaan. Eenvoud en goede verhoudingen kenmerken de gevels hunner scheppingen. De rijke vormen, die in Frankrijk onder Lodewijk XIV, Lodewijk XV en Lodewijk XVI voor de versiering der vertrekken in zwang kwamen, werden ook hier binnenshuis toegepast.

Alleen wanneer de oude smalle huizen der 16e eeuw van nieuwe gevels voorzien werden — wat met de meeste geschiedde, daar Amsterdam tusschen 1700 en 1780 een tijdperk van buitengewonen bloei beleefde — paste men de krullen der binnenversieringen aan den top toe, die daardoor min of meer het aanzien van een allonge-pruik kreeg. Deze toppen zijn voor Amsterdam karakteristiek.

Bij de openbare gebouwen der 18e eeuw is echter een deftige soberheid betracht. Voorbeelden daarvan geven het Oude Mannenhuis, in 1754 gereed gekomen, en vooral werkwaardig wegens de architectuur zijner binnenplaats, het Werkhuis, in 1779 begonnen en het Roomsch Katholieke Maagdenhuis, waarvan de eerste steen in 1784 werd gelegd. De beide laatste gebouwen zijn ontworpen door Abraham Van der Hart, die van 1777 tot zijn dood in 1820 stadsarchitect van Amsterdam geweest is.

In de eerste helft der 19e eeuw is ook in Nederland de Renaissance geëindigd. Wat er voor in de plaats kwam, zal mijn opvolger u zeggen.

Wanneer ik in dit tweede gedeelte van mijn voordracht alleen over de Amsterdamsche architectuur wat meer uitvoerig heb gehandeld, dan vindt dit zijn verklaring niet slechts in de beteekenis dier bouwkunst, maar ook in mijn verlangen, om u bij voorkeur wat in uw onmiddellijke nabijheid is te leeren kennen en waardeeren.

Ten slotte wensch ik de eigenaardigheden der Renaissance nog in enkele woorden samen te vatten.

De stijl, in de 15e eeuw in Italië geboren door het streven, om een herleving der antieke bouwkunst het aanzien te geven, is tot zijn einde Italiaansch gebleven.

Wel hebben andere volken hem overgenomen en gepoogd hem, door vermenging met inheemsche motieven, een nationaal karakter te geven, doch dit is slechts in zeer beperkte mate gelukt, het best misschien nog in Nederland, toen men gedurende de 16e en het begin der 17e eeuw aan de sinds de 15e eeuw gebruikelijke afwisseling van gebakken en gehouwen steen bleef vasthouden en zoo den „Oud-Hollandschen" stijl in het leven riep.

Wij mogen echter niet vergeten, dat die bouwtrant, hoe schilderachtig overigens, nog in hoofdzaak middeneeuwsch is en zich van slechts betrekkelijk weinig Italiaansche motieven heeft bediend. Gebouwen als de Vleeschhal te Haarlem en de Westerkerk te Amsterdam herinneren veel meer aan wat de Gothiek voortbracht dan aan wat de Renaissance in Italië schiep.

Als Jacob van Campen in het begin der 17e eeuw naar Italië gaat, om daar de gebouwen te bestudee-

ren, dan wordt het hem duidelijk, hoe weinig begrip zijn voorgangers van de eigenlijke Renaissance hadden. In het vaderland teruggekeerd past hij de in Italië verkregen kennis bij de ontwerpen, die hem gevraagd worden, toe, en dan is het natuurlijk gevolg, dat zijn gebouwen een Italiaansch aanzien krijgen. Niet alleen bij ons, maar in alle landen van Europa wordt de bouwkunst gedurende de 17e en 18e eeuw door Italië beheerscht. Dit bewijzen de talrijke koepelkerken, die men overal ziet, zoowel te Parijs als te Londen, te München als te Weenen. Dit zijn alle nakomelingen van den eersten koepel, dien Brunellesco op de kathedraal te Florence plaatste. En ook de gebouwen met zuilen en pilasters, die alle reizigers zich herinneren in Frankrijk, Engeland en Duitschland gezien te hebben, zijn navolgingen van Italiaansche werken.

In de 17e en 18e eeuw heeft niemand zich aan die navolging geërgerd; integendeel, de bouwmeesters hebben er van hun tijdgenooten hoogen lof om verkregen.

Pas omstreeks 1860 begon hier te lande Alberdingk Thijm te toornen tegen ,,de Grieksche tempelfronten en de Romeinsche pantheons," die hij alleen onder den hemel van het Zuiden op hun plaats achtte. Zijn woord vond weerklank en dus geraakten de werken, die onze voorvaderen geprezen hadden, in minachting. De Romantiek, door Walter Scott in de letterkunde begonnen, had de kunst der middeneeuwen in de mode gebracht en deze mode, die elders reeds omstreeks het jaar 1870 een einde nam, heeft bij ons tot 1890 ongeveer geduurd.

Doch handelden de menschen der 19e eeuw, die wilden teruggaan tot de 13e, 14e of 15e eeuw beter dan onze 17e eeuwsche voorvaderen, die het oog naar

het Italië hunner dagen richtten? Ik geloof het niet. Hooft en Van Campen konden een reis naar het Zuiden ondernemen, doch welk kunstenaar der 19e eeuw is naar de middeneeuwen terug kunnen gaan?

De middeneeuwsche bouwtrant werd door de 16e, 17e en 18e eeuw als het werk van barbaren beschouwd. En ook de beginnende 19e eeuw oordeelde nog niet anders. Nog steeds was de kunst der Romeinen het ideaal. Hadden de mannen der Fransche Revolutie zich gaarne bij die uit den tijd der Romeinsche Republiek vergeleken, Napoleon waande, toen hij Keizer was geworden, zich een antiek Imperator; een schilder als David koos bij voorkeur zijn stoffen uit de oude geschiedenis.

Napoleon liet zoowel den triomfboog van de Place du Caroussel als dien aan het einde der Champs Elysées naar Oud-Romeinsche voorbeelden volgen. Toen pas, meende men, was de „Renaissance" bereikt.

Wij kunnen ons nu niet meer voorstellen, hoe men dit als een wezenlijke herleving der oudheid beschouwde. Als wij nu denken aan de periode van 1789 tot 1814, dan is het ons of er in die kwart eeuw een orkaan over Europa heeft gewoed. Wij vergeten dan echter, dat, terwijl de guillotine haar slechtoffers maakte, terwijl Napoleon geheel ons werelddeel in beroering bracht, toch het leven zijn gang ging. Nauwelijks was het Schrikbewind geëindigd of de „Merveilleux" en de „Merveilleuses" begonnen reeds de kleeding der oudheid in de mode te brengen. Daarbij was een omgeving noodig, met die mode in harmonie, en zoo ontstond de laatste uiting der Renaissance, die men, sedert, „style Empire" heeft gedoopt. Die stijl is, even als de drie andere, welke hem voorafgingen, en die men naar Lodewijk XIV, Lode-

wijk XV en Lodewijk XVI pleegt te noemen, een uiting van den Franschen geest geweest. Met juist begrip hebben de Franschen die stijlen alleen binnen in de gebouwen gebruikt, doch bleven zij, voor de gevels, aan de opvatting van Palladio vasthouden, waardoor zij, ten slotte, tot dezelfde bron als hij, de Oud-Romeinsche kunst, kwamen. Het zou mij te ver voeren, de eigenaardigheden dezer Fransche stijlen nader te behandelen.

Ten slotte moet ik nog spreken over wat men wel eens de Grieksche Renaissance pleegt te noemen. In het laatst der 18e eeuw waren de overblijfselen der gebouwen van het oude Hellas, tot dusverre onbekend, door geleerden bestudeerd, wier opmetingen in druk verschenen en algemeen verbreid werden.

Die afbeeldingen brachten sommige architecten in Engeland en Duitschland op het denkbeeld, in Griekschen stijl te gaan bouwen. Maar het was een dwaling, den bouwtrant der Hellenen, ontdaan van zijn zinnebeeldige beteekenis, van het zonnig zuiden naar het nevelig noorden te willen overbrengen. Te meer nog, omdat de kunstenaars van het begin der 19e eeuw niet, als de meesters van vroeger, slechts enkele motieven aan de oudheid ontleenden, en een geheel nieuwen stijl schiepen. Zij stelden er een eer in, de voorbeelden zoo getrouw te volgen, als zij konden, en zoo ontstonden te Berlijn, te München en te Londen kerken, schouwburgen, musea en andere openbare gebouwen, die daar geheel misplaatst zijn, omdat zij niet geacht kunnen worden, uitdrukking te geven aan het voelen en denken der 19e eeuw. Een der betrekkelijk zeldzame voorbeelden van zulk een gebouw hier te lande was de nu afgebroken Beurs aan den Dam te Amsterdam.

Nog was men bezig om zich in de studie der

Grieksche fragmenten te verdiepen, nog waren de gebouwen, die de vrucht dier studie zijn, niet gereed, of een geheel andere smaak deed zich, omstreeks 1840, reeds gelden. De middeneeuwen kwamen in de mode en de Renaissance had afgedaan.

De navolging der Grieksche kunst kan eigenlijk niet meer aangemerkt worden als tot de Renaissance te behooren, wier einde derhalve met het begin der 19e eeuw samenvalt.

Sinds heeft de moderne bouwkunst zich achtereenvolgens van alle stijlen bediend, die sinds de vroegste oudheid tot de Fransche Revolutie in gebruik waren geweest.

Zullen wij het weder tot een oorspronkelijke bouwkunst brengen, dan dienen wij den draad, die bij het einde der Renaissance te kwader ure werd losgelaten, weder op te vatten.

In de laatste jaren is men daarnaar in alle beschaafde landen aan het zoeken. Hopen wij, dat die pogingen ten slotte mogen slagen.



LIJST DER AFBEELDINGEN



VI

OVER HEDENDAAGSCHE EN TOEKOMSTIGE BOUWKUNST

DOOR

H. J. M. WALENKAMP Czn.



De bouwkunst gedurende de 19de eeuw.

I.



N de kunst in 't algemeen en in de Bouwkunst in het bijzonder weerspiegelt zich de geest van den tijd, weerspiegelen zich alle verlangens en idealen der menschheid.

Het machtig geschiedenisboek der bouwkunst, door zijn overweldigende uitgebreidheid in natura uiterst moeilyk te bevatten, ligt heden — hoewel onvolkomen nog — in extenso voor ons open. Door de moderne reproductiemiddelen daartoe in staat gesteld, is het mogelijk geworden, het beeld der menschelyke evolutie saam te vatten in een boek, of de hoofdmomenten ervan in de tooverbeelden der lantaarn — door het licht dat in duisternis schijnt — voor onze oogen te laten voorbijtrekken. Zoo dan stelt ons de ontwikkeling der moderne techniek instaat, rustig in een stoel gezeten, de wereld te doortrekken, en de opgetaste pracht en werkzaamheid der eeuwen in hare oneindige verscheidenheid te aanschouwen.

Deze moderne wijze van kunstbeschouwen heeft echter, als alles, haar goede en minder goede zijde.

Haar minder goede zijde is natuurlijk deze: dat de werken slechts uit een bepaald punt worden bezien, we aanschouwen hen niet in hun werkelijke omgeving, we kunnen ze niet doordringen, niet omwandelen, niet opnemen van alle kanten; en daarenboven missen zij nog een hoofdeigenschap der dingen: kleur, de kleur welke, samen met den vorm, de onveranderlijke noodzaak is voor de volkomen bevatting der dingen.

Wat deze moderne wijze van aanschouwen echter vóór heeft is duidelijk: Zij stelt ons in staat, de kunstwerken te rangschikken naar hun ontstaanswijze en bijzondere beteekenis, afgescheiden van de belemmeringen van afstand en tijd. Zooals gezegd, kunnen we de hoofdmomenten der kunstperioden in chronologische volgorde voor onzen geest laten voorbijtrekken en aldus ons een concreet beeld vormen van de geschiedenis der eeuwen.

Aldus dan lieten de vorige sprekers achtereenvolgens verschillende der belangrijkste bouwkunstwerken vanaf de verre oudheid uw oog voorbij trekken, en vertelden zij u, ieder op zijne wijze, van de bijzondere beteekenis en schoonheid dier werken; tot we nu het hedendaagsch tijdperk genaderd zijn, en het mij gegeven is, naar m'n vermogen u ervan te vertellen.

We naderen het eind der 18de eeuw. De „Renaissance" nadert nogmaals haar einde. Wederom en voor de zooveelste maal, zal zij een dier gewaden afleggen, waarin zij zich van het begin der Historie af gekleed heeft.

Ofschoon kunstbeoefenaars in verschillende landen trachten haar met alle mogelijke middelen in den bestaanden vorm te behouden, gelukt dit niet. Door het

lot gedoemd te verdwijnen, is niets in staat dit te beletten. De Renaissance in haar 18de eeuwsch gewaad, heeft, als alle vorige, afgedaan; de ziel, de geestkracht is er uit; niets bleef ervan over, dan het schamel kleed der verstarde, onbezielde, geestelooze vormen.

Uit de wijze, waarop hier van den dood dezer kunstperiode gesproken wordt, zal duidelijk blijken, dat dit uitsluitend van een vormelijk standpunt uit geschiedt; dat wil dus zeggen, voor zoover dit het uiterlijke ervan betreft. Want in dit opzicht slechts ging de Renaissance voor de geschiedenis verloren, daar zij in dit bijzonder kleed niet meer het beeld of het symbool der evolutie was. In alle andere opzichten zou het verkeerd zijn van haar dood te spreken.

Immers, zij hield niet op, den velen architecten, wien het aan genie ontbrak, tot model te dienen; en het is als zoodanig dat zij zelfs heden-ten-dage nog allerwege die groote hoeveelheid schoolsche, conventioneele en holle bouwsels voortbrengt, welke in alle beschaafde landen nog opgericht worden.

Maar — wat het voornaamste is: — ook in haar wezenskern ging de Renaissance voor de evolutie niet verloren; als zoodanig is zij ònvergankelijk en ontluikt zij steeds weer opnieuw in de excellente, onvolprezen werken, welke 't menschelijke genie door alle tijden heen vermag voort te brengen. De geest der Renaissance is even onsterfelijk als die van alle andere kunstperioden; ja wat meer zegt: deze alle zijn zich gelijk. Eén Renaissance is er slechts. Dat is de „herleving," de lente van den geest is steeds nieuw ontluiken.

We naderen dan het einde der 18de eeuw. Een nieuw hoofdtijdperk der evolutie staat geboren te worden. De geest der menigte, sedert lang in zijn natuurlijke ontwikkeling gestoord, hijgt naar ver-

ademing, broedt op woeste plannen. Door denkers gedurende vele eeuwen langzaam voorbereid, gaat de wereld een nooit gekend tijdperk van strijd doorleven. De maatschappij zal op haar grondvesten sidderen als nooit te voren. Op bloedige wijze wordt een nieuw tijdperk der geschiedenis ingeluid; en alles zal dooreengeschud, alles van zijn plaats geschoven worden.

Dit tijdperk — het eerst in Frankrijk geboren — doet de wereld tot in haar fondamenten trillen; aller oogen zijn naar Parijs gericht, afwachtend in angst, gereed om zelf den slag te slaan, zoo mogelijk.

De Kunst zal vluchten. In hare schuilhoeken teruggetrokken, gaat zij zich, in afwachting van andere tijden, in zichzelf verdiepen, of... zij zal zich in 't gewoel van den strijd werpen en in woesten roes tafereelen op de wanden smijten, wonderbaar woeste tafereelen, als in uitersten haast te midden van veldslagen of bloedbaden in trillende vegen neergeschreven, — schetsen, opteekeningen voor de historie, levende beelden, voorheen ongekend in de geschiedenis......

Tot de kunsten, welken zich in dergelijke tijdperken van beroering het moeilijkst kunnen uitspreken, behoort natuurlijk in de eerste plaats de Bouwkunst. Wie denkt er aan, in perioden van revolutie bouwwerken te stichten? Zoo zijn dan de gebouwen, gedurende de Fransche revolutie opgericht, slechts van tijdelijken aard; zelfs de grootste, als die voor de Nationale Vergadering bestemd, hadden het karakter van in der haast opgetrokken tenten of schuren; en zelfs de zaal der Nationale Conventie werd van hout gebouwd, terwijl de symbolische figuren, welke de idealen der Republiek voorstelden, van linnen en gips gemaakt waren, op de bekende wijze waarop men nu nog beelden van tijdelijken aard voor feestelijke

gelegenheden en optochten samenstelt. Deze zaken waren vóór het einde van het regime reeds verdwenen; slechts twee steenen banken, nu in de tuinen der Tuillerieën geplaatst, herinneren aan dit tijdperk; zij dateeren uit den tijd van Robespière's macht.

Ook in het eerste tijdvak na de Fransche Revolutie telt men meer ontwerpen in portefeuille dan verwezenlijkingen ervan; ontwerpen zijn er voldoende, doch de gelegenheid ontbreekt ze uit te voeren.

De volksverhuizingen, de revolutionaire wetten, hebben zoovele bouwwerken en paleizen van vroeger ontvolkt, dat waarlijk geen nieuwe groote gebouwen noodig werden. En zelfs veel later nog, was er voor bouwkunstenaars weinig gelegenheid eigen geest in eigen werk te toonen, daar er voor hen niet veel anders te doen viel, dan deze vroegere paleizen voor de nieuwe bewoners, de door de revolutie vermogend geworden financiers en militairen, in te richten.

Nu echter naderen we een ànder tijdperk.

Het onweer der revolutie heeft uitgewoed. De donderwolken zijn afgetrokken, de bliksem doorflitst de angstige ruimte niet meer. De zon breekt door en... beschijnt een landschap, van het vorige niet zeer verschillend. Wel gevoelt men de verfrissende verkwikking na de bui; — doch, het is, als ware het de rechte verkwikking niet, als zou het onweer weerom komen...

Voor de beheerschers van het tijdperk vóór de revolutie was een ander vorst in de plaats getreden; Napoleon, uit den boezem dier revolutie zelf voortgekomen, had zich tot keizer gekroond. Bonaparte, geklommen tot het toppunt van zijn roem, zwelgend in eigenwaan, waaraan de grootste geesten zijn gestorven, behoeft de kunst om zijn roem te vereeuwigen, zijne daden te bezingen. De beste kunstenaars

van zijn tijd roept hij tot zich; en nog eenmaal zal getracht worden, kunst de dienares te doen zijn van persoonlijke verlangens, van intensies welke met het ideëele leven der maatschappij niets te doen hebben.

Percier en Fontaine, de vaders dier fijne meubelkunst „Empire” genaamd, ten hoogste in hun beroep ontwikkeld, daar zij vlijtig en vol aanleg jaren achtereen te Rome de Klassieken en de Renaissance bestudeerd hadden, werden door Napoleon geroepen om een werk te scheppen, nooit door de geschiedenis aanschouwd.

Verneem uit 's keizers eigen brief, hoedanig het werk was waarvoor hij hen tot zich riep:

„Ik wil — aldus schreef hij — tegenover Parijs, aan de poort mijner hoofdstad, om haar tot „entrée d'honneur” te dienen, het meest grootsche en schoone monument van het heelal stichten.

„Ik heb als algemeen middenpunt de hoogten gekozen welke de Seine en het Champ de Mars beheerschen, welks oefenterrein voor mijne soldaten zal bestemd blijven, terwijl de Militaire Academie aan mijne officieren behooren zal; dit zal de achtergrond van het tafreel vormen.

„Het paleis zelf, dat den ganschen omtrek beheerschen moet, zal den naam van den Koning van Rome dragen, den zoon dien ik wacht. Alles moet zijner en mijner waardig zijn. Buiten groote eere-, feest- en ontvangstzalen, is het noodig, dat ik met de keizerin, alsook met zijn zoon, er op eervolle wijze verblijven kan, en dat de verschillende koningen, koninginnen, prinsen en prinsessen mijner familie, evenals mijn geheele hofstoet en mijn grootwaardigheidsbekleeders hun verblijf er vinden kunnen. Ik wensch vervolgens, dat de kunsten, de wetenschappen, de universiteit, de archieven er een eigen paleis

bezitten zullen. Ik wil, in één woord, een „Kremlin," honderd maal schooner dan dat van Moscou; dit zal mijn Kerklijke zetel zijn, mijn Napoleontische zetel."

Aldus schreef Napoleon aan Percier en Fontaine. En deze beide bouwkunstenaars hielden zich jaren lang bezig met te trachten aan dit grootsch verlangen van den heerscher te voldoen.

Maar jaren en jaren gingen voorbij, het plan zou niet verwezenlijkt worden. Napoleon zou ondertusschen ondervinden, dat het Kremlin van Moscou voorloopig éénig op de wereld blijven zou. Zijn tocht ter bezichtiging van dat Kremlin zou hem naar andere gewesten voeren. Hij zou zijn stalen kruin tegen de onbewogen wanden te pletter stooten.

Trouwens, het zou te bezien geweest zijn, zegt Charles Saunier, aan wiens werk „l'Architecture en France au 19 siècle" bovenstaande bijzonderheden ontleend zijn, of Percier en Fontaine in staat geweest waren aan dit grootsch verlangen te voldoen. Zij waren groote kunstenaars in den zin van scheppers en omwerkers van fijne vormen, de vaders der „Style Empire," welke herleving van Grieksche kunst uiterst fraaie werken voortbracht; — of hun geest echter groot genoeg was tot het volvoeren eener opdracht als Napoleon die wilde, moet betwijfeld worden.

Tot de weinige werken op monumentaal gebied dezer beide kunstenaars behoort de bekende „L'arc de Tromphe de la place du Carrousel" te Parijs, een eerepoort, eveneens door Napoleon hun opgedragen, welk werk geïnspireerd is door de poort van Septimus Severius te Rome. Dit werk is fraai in zijn groote lijnen, ja, volgens sommige kenners zelfs fraaier van verhoudingen dan het origineel; daarenboven van bijzondere schoonheid in de details, welke oorspronkelijk zijn.



De Triomphpoort „du Carroussel" te Parijs, door Percier e Fontaine.

Verder zijn bekende architecten uit dit tijdperk Chalgrin, die „L'Arc de Tromphe de l'Etoile," Vignon, die de Kerk „La Madeleine," en Brognart, die de Beurs te Parijs bouwden.

Al deze werken zijn echter navolgingen van Antieke voorbeelden, soms zelfs — voor zoover dan mogelijk — geheel copie naar Grieksche Tempels; zij verraden weinig eigen karakter, zijnde het uitvloeisel eener opgedrongen geest. Het laatste groote werk dezer periode is het graf van Napoleon in den „Dome des Invalides" door Visconti; een indrukwekkend graf, den geest waardig wiens stoffelijk overschot er rust.

Het is hier de plaats niet, verder over Napoleon en zijn invloed op de kunst uit te wijden. De geschiedenis heeft hier wederom geleerd, dat Kunst doordrongen

moet zijn van eigen waarheid en impulsie, dat zij vrij moet zijn, wil zij zich op natuurlijke wijze kunnen uiten.

Hier is wederom bewezen, dat zij zich niet door inzichten van persoonlijken aard binden laat. Napoleon, ten toppunt van roem, waande zich Romeinsch keizer: Imperator; maar 't was slechts een droom van korten duur. Hij trachtte, met dit Imperatorschap, de Antieke kunst te doen herleven; en even kort als 's Keizers droom was, even voorbijgaand was de kunstuiting welke aan hem het aanzijn dankt.

En toch kunnen we van dit tijdperk geen afscheid nemen, zonder eerbiedige gedachte aan den man, wiens geest even groot als zijn trots allesoverweldigend en onbluschbaar was. We willen er niet aan denken, wat hij voor de kunstevolutie had kunnen zijn; ook zijn lot werd door bestemmingen, hoog boven menschelijke bevatting, omschreven. Wèl willen we er aan denken, dat groote geesten helaas zoo schaarsch zijn, en dat het heerlijk leven is voor een doel; dat het beter is, machtige geesten in hun grootheid te volgen of te bewonderen, dan hen om hun kleinheid te verguizen.





II.

NA het Napoleontisch tijdperk zou de bouwkunst heel andere banen begaan, en — geheel aan zich zelf overgelaten — zich verdeelen in verschillende stroomingen. Wel zouden de vormen, dat wil zeggen: de uiterlijke omhulsels der werken, zich in den aanvang van dit tijdperk als voorheen op oude voorbeelden inspireeren, doch zouden in het wezen der kunstwerken zich nieuwe ideeën en stroomingen openbaren, waarvan het bij eenige studie niet moeilijk is te herkennen, dat zij wederom op de langzame wording eener waarachtig-moderne kunst wijzen.

Van alle vroegere kunsttijdperken kan men zonder uitzondering getuigen, dat zij steeds in dienst stonden eener idee, dat de monumentale kunsten in het algemeen dienstbaar gemaakt werden ter verheerlijking van bepaalde geestelijke stroomingen.

Zoo hing de bouwkunst van de hoogste Oudheid af, van den meest primitieven tijd af, ten nauwste met de Godsdienst samen. Hare meest schitterende werken zijn tempels en kathedralen, gewijd aan den dienst

van het Onbekende in de verschillende schakeeringen en gewaden, die de grondvesters der godsdiensten ervoor geweven hebben. Andere groote werken der bouwkunst hadden de verheerlijking der maatschappelijke ordening ten doel; zij stichtte werken voor de zetels der Staten en voor de huisvesting der vorsten. Het zijn de prachtige paleizen van keizers en koningen, welke van de vroegste tijden af kunstenaars in staat stelden hun grootsche scheppingen te volvoeren. Zoo is dan de wereld van China tot Egypte, van Indië tot Europa, overdekt met de resten dier stoute concepties van voorheen. Het was de eenheid van geest en de eenheid van regeering die ook de eenheid van stijl der vroegere perioden in 't leven riep. Eén god, één koning, deed bij de verschillende volken ook één kunst ontstaan.

Doch, men zij voorzichtig, met uit deze onomstootelijke waarheid conclusies te trekken, die het inzicht verkondigen zouden, dat het tegenwoordige ontwikkelingsstadium der kunst lager dan het oude staat.

Want, vergeten we niet: deze eenheid van godsdienst, staat en kunst der vroegere perioden was geen a l g e m e e n e. Het was slechts een eenheid, welke bij elk volk verschillend was. En dit nu juist is het groote in dezen tijd, dat er langzaam aan een algeheele, geestelijke eenheid uit geboren wordt.

Met de ontwikkeling zijn de inzichten gewijzigd, veranderde levensopvattingen, meer algemeen menschelijke idealen treden geleidelijk voor de vroegere meer exclusivistische in de plaats, en scheppen ook voor de kunst andere levensvoorwaarden.

De zucht tot vrijheid, onverwoestbaar ingeworteld in de menschelijke natuur, wier eerste bloem vrijheid der gedachte is, voor deze gedachtevrijheid moest eindelijk na lange evolutie het tijdperk aanbreken, dat

zij zich ook naar buiten uiten kon; en dit is het stadium dat wij bereikten.

Het logisch gevolg dezer vrijheid in gedachte-uiting nu moest zijn, dat op ieder gebied verschillende, vaak zeer uiteenloopende inzichten zouden verkondigd worden; en deze verschillende inzichten hadden wederom tot noodzakelijk gevolg: verschillende uitingen van Kunst.

Zoo komt het dan, dat ook op kunstgebied sedert de laatste eeuw de wereld zoovele verschillende pogingen gezien heeft als nooit te voren. Alle landen werden doorvorscht, alle oude kunstwerken zooveel mogelijk blootgelegd of opgedolven, en in alles zocht men zijn inspiratie; alles werd nagevolgd of dooreengemengd, soms op de verwonderlijkste wijzen.

Deze overweldigende berg van stof, door de ontdekkingsreizen van geleerden en archeologen saamgebracht, en door de moderne reproductiemiddelen van fotografie en drukkunst onder ieders bereik gesteld, m o e s t in den beginne wel tot de meest mogelijke verwarring leiden. Doch zie! de natuur, als altijd, geneest ook nu zichzelf, en de gestadige ontwikkeling baant zich door dien schijnbaren chaos rustig een weg. Want groote geesten, wijsgeeren, archeologen en kunstenaars, zouden, elk naar eigen inzicht, tegelijkertijd dat door de uitvoerende bouwkundigen het meest verwonderlijke gebruik der oude stijlen in hun werken gemaakt werd, de ordening dier onnoemelijke hoeveelheid stof aanvangen. Zij zouden den geestelijken inhoud der verschillende kunstwerken en tijdperken peilen en aldus de eenheid toonen, die de onvergankelijke kern der verscheidenheid is.

Zoo stonden er in alle beschaafde landen denkers op, die over bouwkunst schreven en de sluimerende belangstelling weer wakker riepen. Daar waren lieden

die men kunstenaar-filosofen zou kunnen noemen, daar zij tegelijkertijd over kunst schreven en Kunst ook zelf beoefenden, als Schinkel en Semper in Duitschland, in Frankrijk Viollet-le-Duc, Ruskin in Engeland. Verschillende, elkaar vaak tegensprekende en zich bestrijdende meeningen zouden verkondigd worden; doch deze alle gezamenlijk zullen het inzicht verhelderen en daardoor voeren tot eenheid in kunst, omdat zij alle slechts één doel hebben: het verklaren van het blijvende in het tijdelijke, het toonen van den onvergankelijken kern in den vervlietenden schijn.

Wanneer we bij de inleiding aanvingen, met als beginpunt voor de nieuwe Aera het tijdperk der Fransche revolutie te noemen, dan geschiedde dit slechts om een duidelijk, pakkend beeld te geven van het verband tusschen maatschappij en kunst. Doch dit beeld is slechts van uiterlijken aard.

De maatschappelijke vervormingen toch zijn slechts de uiterlijke beelden van de steeds groeiende, innerlijke, geestelijke evolutie der menschheid. Zoo staat, naast het schrikbeeld der Fransche revolutie, het onbewogen, onvolprezen beeld van de gestadige vrijwording van den geest, door machtige denkers van de vroegste tijden af, langzaam als in stilte, voorbereid. Boven de woeste zee van het uiterlijk bestaan, door haar golven gebeukt en geslagen, doch ongedeerd, zeilt het schip van den geest met volle zeilen naar een ongekend doel; en dat schip en zijn tocht zijn heerlijk te aanschouwen.

Zoo is het duidelijk, dat de gedachtevrijheid van het moderne leven noodzakelijkerwijs in den aanvang tot verbrokkeling leiden moest; doch tevens: dat het verkeerd is, daaruit de conclusie te trekken dat eenheid van inzicht en ideaal nu voorgoed verdwenen

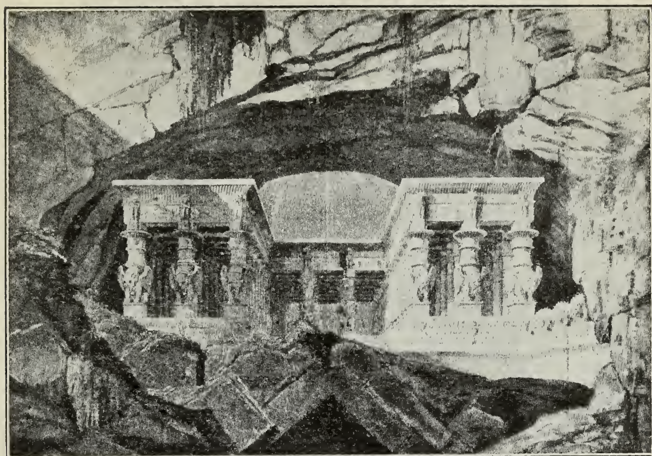
zou zijn; deze vaak verkondigde meening is verkeerd, omdat het heele leven, door al zijne worstelingen heen, op 't streven naar eenheid gericht is; dit toont de mensch in zijn beste eigenschappen duidelijk; alleen zijn lagere instincten zijn het, welke deze vereeniging belemmeren.

Toen na het Napoleontisch tijdperk, bij de Vrede van Versailles en de Conferentie van Weenen de grenzen der verschillende landen weer vastgesteld waren en — althans uiterlijk — een rustperiode voor Europa intrad, ontstond ook voor de bouwkunst in de verschillende landen wederom de gelegenheid zich te uiten, om zoo mogelijk, zich in nieuwe banen te gaan bewegen.

Verschillende kunstenaars, die gedurende de woelingen, door hun natuurlijken aard daartoe gedrongen, zich met het scheppen van fantastische plannen en met de schilderkunst beziggehouden hadden, zouden eindelijk gelegenheid vinden hunne gedachten in bouwwerken te uiten. Doch het zal nu niet Frankrijk zijn, dat de leiding der Kunstevolutie in handen heeft.

Het is Duitschland dat van nu af de teugels schijnt te zullen voeren.

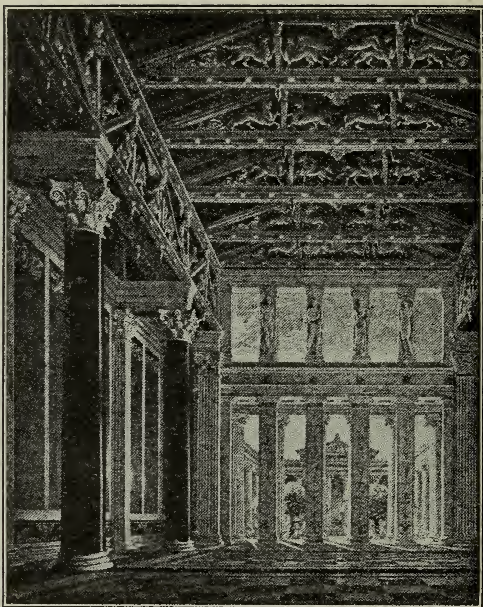
De moderne kunst in Duitschland vangt aan bij Karl Friedrich Schinkel, 'n fijnen geest, evenals Percier en Fontaine door een lang verblijf en onvermoeide studiën in het Zuiden voorbereid. Doch waar Percier en Fontaine de mannen zijn der uiterst doorgevoerde fijnheid, munt Schinkel uit door de grootheid zijner concepties en de verscheidenheid zijner vormen, welke niet, als bij zijne voorgangers, uitsluitend op de Klassieken geïnspireerd zijn. Schinkel bestudeerde zoowel de Egyptische en Indische Kunsten als de Klassieken, terwijl hij een vereerder was der Gothiek, afgeschei-



Tooneeldecoratie uit „de Tooverfluit", door Schinkel.

den echter van datgene wat hij haar „barbaarsch" element noemde. Zijn ontwerpen in Gothisch karakter hebben een eigenaardig iets over zich; het is Gothiek doortrokken van Klassieken atmosfeer. Bij de latere kunstenaars, die de Gothiek, qua constructief beginsel, misschien veel beter dan Schinkel begrepen, is er geen enkele die haar grootsche fantastische natuur zoo goed als hij begreep. Maar meer nog dan uit zijn uitgevoerde bouwwerken spreekt Schinkel's geniale geest en scheppingsvermogen uit zijn phantastische composities voor theaterdecors en zijne schilderingen van denkbeeldige bouwkunstwerken.

Hierin toont hij zijn natuur volkomen, hierin is hij geheel zichzelf, daar hij bij deze scheppingen niet door belemmerende eischen van plaats, materiaal of vermogen, of door die van illustre opdrachtgevers gebonden is.

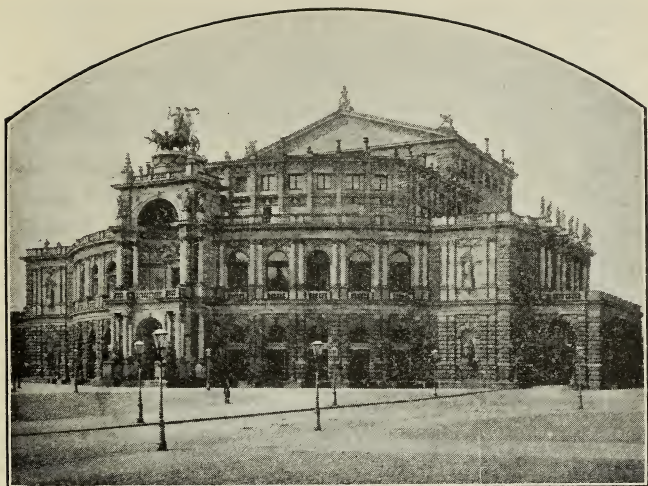


Ontwerp Paleis v. d. Akropolus te Athene.
(Groote ontvangzaal), door Schinkel.

Als zijne schoonste decors worden die voor de opera ,,die Zauberflôte" genoemd.

Als zijn meest bekende uitgevoerde bouwwerken gelden het Museum en het ,,Königliche Schauspielhaus" te Berlijn, met welk laatste bouwwerk hij den grond legde voor den modernen theaterbouw, hij kan de vader daarvan genoemd worden.

Dat Schinkel een groot bouwmeester was, toonen de composities zijner plannen, nog beter dan de opstanden; deze plannen zijn dikwijls ware juweelen van grootheid in geheel, met fraaie rangschikking der deelen. Zijn grootste scheppingen zijn: het paleis voor



Koninkl. Opera te Dresden, door Gottfried Semper.

den koning van Griekenland op den Acropolus te Athene en het slot „Orianda" voor Keizerin Augusta van Rusland in de Krim. Beide werken werden niet uitgevoerd.

Als tweede baanbreker der nieuwe kunst in Duitschland moet Gottfried Semper genoemd worden. In vele opzichten de opvolger en evenknie van Schinkel, is hij echter minder geniaal. Hij munt voornamelijk uit door scherp inzicht en veelomvattenden blik. Zijn beroemdste bouwwerk is de Koninkl. Opera te Dresden. Maar het werk dat hem onsterfelijk maakt, is zijn boek „Der Stil," een standaardwerk voor kunststudie. We dienen nog op te merken, dat we aan Semper ook de hoofdgedachte verschuldigd zijn van den theatervorm gelijk die later door Richard Wagner in 1872 te Bayreuth zou verwezenlijkt worden. Dit is een herle-

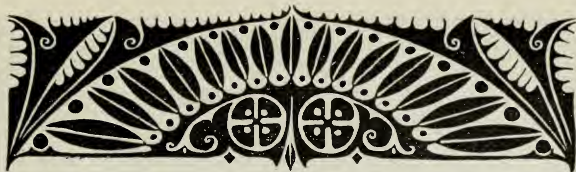
ving van den anthieken theatervorm, met de eischen en wenschen van het modern drama vereenigd.

Met deze grooten, waartoe o.a. ook von Klenze, Gärtner en Persius behooren, is dit tijdperk in Duitschland voorloopig weer afgebroken.

Laat ons nog terloops opmerken, dat in de overige landen van Europa het werk dezer mannen, alsook dat van Percier en Fontaine c.s. den bouwkundigen nagenoeg overal tot voorbeeld diende.

Gedurende de regeering van Napoleon III beleefde de bouwkunst in Frankrijk een tijdperk van grooten materieelen bloei. De invloed der werken, gedurende dit tijdperk gesticht, was echter voor de ontwikkeling der bouwkunst van betrekkelijk geringe beteekenis. Een der beste werken uit dat tijdperk is Garnier's Groote Opera te Parijs.





III.

NU echter gaat een tijdperk aanbreken, van de vorige zeer verschillend: het tijdperk dat in de bouwkundige wereld het „Rationalistische" genoemd wordt. Het zal echter niet Duitschland zijn, waar de grondvesten ervoor gelegd worden. We moeten daartoe wederom naar Frankrijk terug keeren.

Onderwijl de Bouwkunstenaars over 't algemeen in dit land en elders niet beter weten te doen dan met meer of minder succes de vorige stijlperiode nogmaals te herhalen en de „Ecole des Beaux Arts" tegelijk kweekplaats en knekelhuis wordt dier gestorven kunst, treedt een man naar voren, wiens werk van het grootste gewicht zijn zal voor de richting welke de bouwkunst nu gaat nemen.

Het is Viollet-le-Duc, die — van grooten afkeer voor deze eeuwige herhaling van oude vormen en redelooze stijlnavolging vervuld — de stelling zal gaan verkondigen, dat deze navolgingen met kunst niets gemeen hebben, en dat een bouwwerk eerst dàn op dien naam



De nationale bibliotheek te Parijs door Henri Labrouste.

aanspraak maken kan, wanneer het, frank en vrij van conventie, ontworpen is uit den eigen aard van zijn constructieve noodzaak. Hij schrijft zijn even talentvolle als machtige werken over de geschiedenis der bouwkunst, hoofdzakelijk beschouwd van cultuur-historisch, constructief standpunt. Zijne hoofdwerken zijn: ,,Dictionnaire raisonné de l'Architecture Francaise du XI au XVI siècle" en ,,Dictionnaire raisonné du mobilier français"; verder schrijft hij verscheidene kleinere meer populaire werken, als ,,l'histoire de l'habitation humain." Deze werken, en vooral zijn ,,Entretiens," zullen de kunstwereld eensdeels van verbazing en bewondering vervullen, terwijl zij aan den anderen kant bij de behoudzuchtige elementen een storm van tegenstand zullen doen opsteken.

Viollet-le-Duc verkondigt de meening: dat de vormen geen doode navolging moeten wezen van niet meer dienende elementen, doch moeten zijn, gelijk zij uit hun

eigen aard, door bestemming, materiaal en de plaats die zij bekleeden, vereischt worden. Weg dus met het dwangbuis der afgeleefde vormen ! weg met dat eindeloos herkauwen van datgene wat niet door de natuur der dingen zelf te voorschijn geroepen wordt. Weg met die redelooze regels van afmeting, vorm en proportie, waarvan de oorspronkelijke ontstaansgeest zelfs niet meer bekend is; weg met formules, waar niemand meer den grond van weet, en welke toch eindeloos nagewauweld worden als de nachtgebedjes, door slapende kinderen opgezegd.

Ter verdediging zijner ideeën en als voorbeeld tevens, behandelt V.-l.-D. op even uitvoerige als bewonderenswaardige wijze voornamelijk het Gothisch tijdperk; en dit doet hij — niet om het navolgen van Gothische vormen aan te bevelen — maar omdat hij deze periode het constructieve tijdperk bij uitnemendheid acht, en het z.i. daarom als uitgangspunt dienen moet voor de kunst der komende eeuwen.

Viollet-le-Duc heeft veel gebouwd, maar hoofdzakelijk oude kunstwerken gerestaureerd (Notre Dame te Parijs enz.); zijn persoonlijke ontwerpen zijn echter niet van groote beteekenis, daar zijn scheppingsvermogen beperkt blijft.

Als groot scheppend kunstenaar zal hij door het nageslacht niet genoemd worden, maar wat hem onvergankelijk voor de kunsthistorie maakt, dat zijn de inzichten in zijn geschriften verkondigd en de uitgebreide studies, over de wording der vormen daarin neergelegd.

Eigenaardig ! Viollet-le-Duc's werk werd in zijn eigen land maar matig gewaardeerd; het aantal zijner volgelingen is er zelfs nu nog gering; zijn werk schijnt den frivolen doorsneegeest der Franschen te machtig. In andere landen echter, en voornamelijk in de Noordelijke, werd zijn invloed groot. Zoo waren het in Duitsch-

land F. Schmidt, Otzen e.a., die door hun werken zijn theorieën verkondigden; in Engeland kunnen we uit velen Henman, Waterhouse, H. Wilson en Charles Barry noemen; ja zijn invloed drong zoowel tot het hooge Noorden als tot Amerika door, en in ons land vinden we in Dr. Cuypers den eersten en voornaamsten voorvechter zijner ideeën. Het Rijksmuseum te Amsterdam is voor ons land het beste bouwwerk, uit dit beginsel geboren, waarin op even kunstvolle als constructief-praktische wijze Violet-le-Duc's beginselen toegepast zijn. Dit werk is geen dorre kopie, geen namaaksel van oude voorbeelden, gelijk de meeste werken dier quasi-volgelingen van Viollet-le-Duc, die slechts den schijn maar niet den geest van het beginsel gemeen hebben.

Die vele afkooksels van Gothische kunstwerken, ook in ons land, voornamelijk in den vorm van eindeloos herhaalde, drooge kerktypen vertegenwoordigd, alsook die vele quasi-Gothische gebouwen, hier allerwege van regeeringswege opgericht, zijn een bespotting van Viollet-le-Duc's beginsel; en men beleedigt zijn nagedachtenis, door ze onder zijn vaan te willen betrekken. Het zou er droevig voor den godsdienst uitzien, indien, als vroeger — deze kerken voor het waarachtig symbool ervan aangemerkt moesten worden...; dit te gelooven echter verbiedt ons de nagedachtenis dier goddelijke werken waarmede hij eenmaal de wereld overdekte.

Neen! Viollet-le-Duc propageerde geen navolging van oude vormen; hij verheerlijkte het Gothisch tijdperk om de uitstekende constructieve kennis die er uit spreekt, en beval het aldus aan als aanknoopingspunt voor de komende tijden.

En in dien zin waardeeren alle waarachtige beoefenaars van moderne kunst zijn streven. In dezen zin



Het Rijks-Museum te Amsterdam, door P. J. H. Cuypers.

beschouwen zij hem als één der meesters die voor de Bouwkunst de nieuwe aera ingeluid hebben. [1])

Viollet is de grootmeester van wat men het wetenschappelijk element in de bouwkunst zou kunnen noemen; hij is de verkondiger der theorie, dat de vorm zijn ontstaan in de practische bestemming, waartoe hij in 't leven geroepen wordt, vinden moet; dat wil dus zeggen, dat hij materieel-doeltreffend moet zijn, en in dit opzicht is Viollet's beschouwing van het hoogste gewicht. Niet voldoende echter schijnt uit zijn werken te blijken, dat naast en tegelijk met deze prak-

---

[1]) Kan Viollet-le-Duc als de grootmeester der Rationalistische school beschouwd worden, hij was echter niet de eerste die in Frankrijk deze inzichten verkondigde. Verschillende voorloopers had hij, onder wien Labrouste boven allen uitblinkt. Het voornaamste werk van dezen laatste is de „Bibliothèque Nationale" te Parijs; een der eerste en tevens schoonste toepassingen van het ijzer als bouwmateriaal.

tische bestemming, kunstwerken ook aan geestelijke bestemmingen moeten voldoen; dat zij indrukken moeten geven, hooger dan die van tijdelijken aard; dat zij door de geestelijke gedachten die erin sluimeren ontroeren kunnen; dat zij tegelijk praktisch-bruikbare gebouwen kunnen zijn en vertolkers van onstoffelijke ideeën. En dit geldt vooral van die kunstwerken, die, als kerken, musea, academies, theaters, bibliotheken, geestelijke bestemmingen vertegenwoordigen. Althans, men schijnt uit Viollet-le-Duc's geschriften deze conclusie niet getrokken te hebben. En toch schuilt de waarde der antieke werken juist hierin, dat zij indrukken geven, vèrstrekkender dan van tijdelijken of praktischen aard. Hun oorspronkelijke praktische bestemming ging met den tijd verloren, en toch doordringen zij ons van goddelijke ontroering. Zij verheffen het hart en zingen nog.

Een ander groot wegbereider voor de moderne kunst is de Engelschman Ruskin.

Beschouwde Viollet-le-Duc de bouwwerken hoofdzakelijk naar hun constructief beginsel, Ruskin doet geheel het tegenovergestelde. Zijn aanschouwingswijze wordt in hoofdzaak gericht door den indruk die de Kunstwerken op zijn gemoed maken. Bij hem alles gevoel, alles stemming; en aldus is hij als 't ware de tegenvoeter van Viollet-le-Duc. De laatste is de praktische werkman, de degelijke vakman, die van goede, deugdelijke, doeltreffende dingen houdt. Ruskin is de schilder, de idealist, die alles aanziet met een schildersoog, die liever een rotten schuur ziet als hy maar mooi doet in de ruimte, dan het deugdelijkst gebouw dat tegen zijn omgeving vloekt. Ruskin is de droomer, hoog op de bergen, turend naar de uitgestrektheid aan zijn voeten, turend naar de jagende wolken, die hoog

boven zijn hoofd voorbij trekken. Viollet is de noeste werkman op bergen en in valleien. [1])

Het zou voor dit oppervlakkig overzicht te ver voeren, deze verschillende heerlijke invloeden op de moderne kunstrichting verder na te gaan; de tijd snelt voort, en andere gezichtsvelden moeten geopend, nog vele opeenvolgende ontwikkelingsstadia aangeroerd, uit andere oogpunten dient de kunstontwikkeling aanschouwd. Veroorloof echter, alvorens van deze wegbereiders afscheid te nemen, een raad te geven aan hen, dien hij te pas komen kan. Wilt ge een juist inzicht verkrijgen in de waarachtige beteekenis der monumentale Kunst, bestudeer dan Viollet-le-Duc's en Ruskin's werken en voeg daar „Der Stil" van Semper aan toe.

Begin met die van Ruskin; want door het gemoed leidt de weg tot de ware kennis. Dit is een machtig trio! Viollet de man van het wetenschappelijk element in de bouwkunst; Ruskin de man van het gevoel; Semper die van kennis. De laatste alzoo vormend een trait-d'union tusschen deze beiden. Lees hen met kritisch verstand; doe niet als zij, die niet beter weten te doen, dan deze groote geesten tegen elkander uit te spelen of hen in worstelstrijden op te laten treden, misschien wel in de hoop dat zij elkaar verslinden zullen! Wie zóó doen zijn kortzichtigen, die een zaak slechts van de minst ruime zijde kunnen bezien.

De hiergenoemde vóórmannen zijn dáárom van zoo groote beteekenis, omdat zij elkaar op waarlijk bewonderenswaardige wijze aanvullen; zij stellen als van zelf elkaars onvolkomenheden in 't licht, en openen

---

[1]) Als Ruskin's voornaamste letterkundige werken gelden „Stones of Venice," „Lectures on architecture and painting," „The seven lamps of Architecture," enz.

aldus ongemerkt schitterende perspectieven voor wie oordeelkundig denken en gevoelen kan.

En hiermede naderen we 'n kritiek punt.

Er is namelijk wel eens gezegd: Hoe meer er in een tijdperk over kunst geredeneerd wordt — hoe minder kunst voortgebracht wordt. Dat klinkt heel satirisch. En daar 't gezegde een kant van waarheid heeft, is 't heel mooi en gezellig, en een van die uitingen die altijd succes hebben.

Inderdaad! het is bekend, dat kunstenaars over 't algemeen niet graag denken. De meesten gevoelen instinktmatig, dat hun verstand hun gevoel in den weg zit; en daar zij van nature zeer wel weten, dat hun gevoel hun voornaamste deel is (omdat zij hun inspiraties eruit putten) minachten ze verstandswerkingen in kunst. Het onuitgesproken devies van velen is dan ook: „Niet denken, anders vergeet je alles!"

(Dit is natuurlijk 'n beetje kras uitgedrukt; maar 't heeft een grond van waarheid).

Maar, is het nu niet uiterst merkwaardig, dat, waar de doorsnee-artist niet veel met verstandswerkingen in kunst opheeft, de grooten onder hen dit altijd verdedigen, ja, het zelfs een voorwaarde achten tot het scheppen van waarlijk monumentale werken?

Zoo zegt Rodin: „Ik geloof in de wetenschap, en in mijn beelden heb ik mij steeds naar de wetenschap gericht. Maar naast de wetenschap moet men gevoel bezitten. De smaak is alles. Hij heeft veel machtiger wetten dan de cirkel. Wie de wetenschap van schilderkunst en beeldhouwkunst bezit zonder den smaak, zal nooit schilder of beeldhouwer zijn."

Verder zegt hij: „In de kunst moeten er absoluut wetenschappelijke wetten bestaan, omdat ook de natuur zulke wetten bezit." En verder: „De Grieken waren eenvoudig-weg geleerden: hun kunst is zuiver Geometrie."

En de fijne Japansche natuurteekenaar Hokusai zegt: ,,Wie goed leert, hoe hij den liniaal en den cirkel hanteert, kan tot uitvoering van de fijnste, en têerste teekeningen komen.” Terwijl Feuerbach uitroept: ,,De kunst zoekt het wezen in de verschijning, de wetenschap de verschijning in het wezen. De eene geeft gestalte, de andere ontleedt; zij zien naar verschillende richtingen en spreken verschillende talen, en toch moeten zij ten believe der oude dame Kultuur arm in arm wandelen tot aan het einde der dingen.”

Zoo is het ! Gevoel en verstand zijn geenszins tegengestelden, al mogen zij dit oppervlakkig ook gelijken; en wie niet inziet, dat de geheele evolutie erop gericht is, een volkomen huwelijk tusschen gevoel en verstand te scheppen, heeft niet goed gezien.

Ja ! dàn eerst is de mensch waarlijk gelukkig of volmaakt, als tusschen zijn gevoel en verstand er volkomen harmonie heerschen zal. Nu mag men zeggen, dat deze volmaakte harmonie — gezien het langzaam tempo der evolutie — nog wel eenige millioentjes jaren op zich zal laten wachten ! Dit sluit niet uit, dat het streven in deze richting appreciable en voor onze eigen natuur noodzakelijk is: ja, dat, wil men z’n eigenwaarde of het respect voor zichzelf niet verliezen, men van zelf wel gedwongen wordt zich in die richting te bewegen. Dat zegt alles ! En nu is de Bouwkunst wel dáárom de Kunst bij uitnemendheid, omdat hare scheppingen — willen het waarachtige kunstwerken zijn — zoowel verstands- als gevoelsinhoud eischen.

Dit geldt wel evenzeer voor alle andere kunstuitingen, maar meestal niet in zoo hooge mate, daar de stoffelijke overwegingen er niet steeds zoo vele zijn.

Voor wie goed ziet, is ’t duidelijk, dat de bouwkunst van de hoogste oudheid af, zich ermede bezighoudt, het gevoel van het verstand te doordringen. Haar groote

werkzaamheid bestaat in een langzame onderlinge penetratie, een onderlinge doordringing beider eigenschappen. Mag men dan ook kunstwerken van vroeger perioden uit gevoelsoogpunt veel hooger dan de tegenwoordige schatten — in één opzicht staan de onze in evolutie oneindig veel verder: als verstandsuitingen namelijk. In dit opzicht staan de oude vèrre bij de onze ten achter; zij zijn meer willekeurig, minder doeltreffend, minder evenwichtig, zij zijn meer decoratief, minder noodzakelijk.

Ook hierop zullen we verder niet ingaan en ook dit gezichtspunt laten rusten in de erkenning, dat volmaakte harmonie tusschen verstand en gevoel ons onmogelijk toeschijnt. Maar juist de verwezenlijking van het schijnbaar onmogelijke immers, is de taak der kunst. Ja, hierin ligt het wezen der monumentale kunst.

Niet in de afmetingen, niet in de materieele reusachtigheid der dingen, maar in de grootheid van geest die eruit spreekt; dat is: uit de poging gedaan, om het ònmogelijke te verwezenlijken.

Zoo is de Bouwkunst waarachtig vrije kunst; want van geestelijk standpunt uit is hare werkzaamheid onbelemmerd; zij is door geen bestaande verschijnselen in haar scheppingskracht gebonden. En terwijl andere beeldende kunsten, waar zij hun voorbeelden aan de natuur ontleenen, meer afhankelijk zijn, vermag de Bouwkunst werken te scheppen, uitsluitend uit de noodzaak harer eigen bestaansvoorwaarde. Waar dus, van betrekkelijk standpunt uit, zij de meest gebondene der Kunsten is, omdat zij vele materialen en werkkrachten behoeft ter verwezenlijking harer ideeën, is zij van meer absoluut standpunt juist een dier Kunsten, wier belemmeringen de geringste zijn. En waar, door geestelijke evolutie, de stoffelijke be-

lemmeringen steeds verminderen, zal de bouwkunst in de toekomst tot het scheppen van steeds verhevener werken in staat worden gesteld.

Zoo is zij, in het betrekkelijke een der meest gebondene, in het ideëele, een van de meest vrije der kunsten.





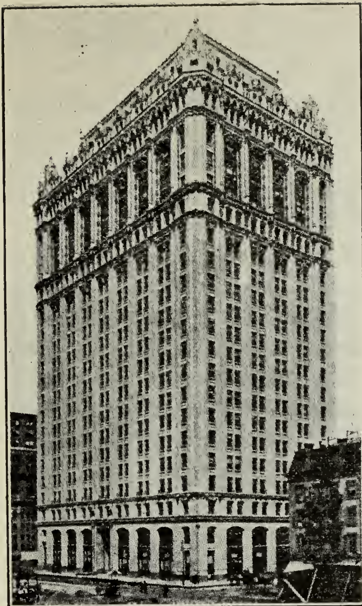
De hedendaagsche bouwkunst.

IV.

ALGEMEENE TREKKEN.

WE dienen ons te spoeden. Meegesleept door den stroom der gedachten zouden we voortgaan te spreken over 't geen ons zoo zeer ter harte gaat, en er zou geen eind aan komen, onbegrensd als de stof is in haar steeds wisselende verscheidenheid. Werd in het vorig deel getracht in enkele groote trekken de geestelijke stroomingen in de Bouwkunst der afgeloopen eeuw te schetsen, nu zullen we beproeven, eveneens in eenige losse vegen het tegenwoordig tijdperk te schilderen, om daarna enkele gedachten aan de toekomst te wijden.

De hooge vlucht der wetenschap gedurende de laatste eeuw moest ongetwijfeld ook op de Bouwkunst van krachtigen invloed zijn, en wel voornamelijk, voor zoover het de s t o f f e l ij k e verwezenlijking harer scheppingen betreft. De groei der technische wetenschappen opende op dit gebied gezichtsvelden, waar-



Wolkenkrabber te New-York, door Cars. Gilbert.

van de stoutste geesten der oudheid nooit gedroomd hebben.

Want de verschillende materialen werden naar hunne bijzondere eigenschappen van samenstelling, weerstandsvermogen en duurzaamheid in dit tijdperk onderzocht, en aldus groeiden juister inzichten omtrent hun afzonderlijke, werkelijke waarde.

Zoo ontstonden de verschillende technische wetenschappen, welke tegenwoordig elk hun eigen studieveld bezitten.

De studie der statische en mechanische wetten voerde tot voorheen ongekende constructies; de moderne scheikunde, die de samenstelling der materialen kennen deed, gaf als resultaat, dat de weerbarstigheid van de stof in steeds grooter mate overwonnen wordt, doordat men de materialen van hun minder gewenschte eigenschappen leert ontdoen, de goede eigenschappen van verschillende stoffen vereenigt, en aldus geheel nieuwe materialen te voorschijn roept.

Een voorbeeld der eerste soort is het onbrandbaar hout; voorbeelden der tweede groep zijn: het gewapend

beton (een verbinding van ijzer en steen), draadglas (combinatie van ijzer en glas), houtgraniet (combinatie van hout en steen) enz.

Zeer zeker ! Niet alle materialen, op deze wijze tegenwoordig ter markt gebracht, blijken even deugdzaam of doeltreffend, maar toch blijft er een respectable hoeveelheid koren uit dit moderne kaf achter. En deze proeven worden voortdurend nog voortgezet.

Zoo leerde men in dit tijdperk ook de oude materialen tot vroeger ongekende bestemmingen en voor enorme constructies bezigen, en wordt het glas bijv. voor steeds meer doeleinden gebruikt. Maar voornamelijk het ijzer leidde tot steeds stouter werken.

Als een dusdanig werk zal door het nageslacht ongetwijfeld de Eiffeltoren te Parijs op de eerste plaats genoemd worden. Want, wel zijn er later, vooral in den vorm van reuzenoverspanningen bij bruggenbouw, grooter en moeilijker constructies uitgevoerd, — toch zal deze toren het hoofdmonument der hedendaagsche technische evolutie blijven, getuigend van de vlucht der moderne wetenschappen: de toren, die op dat zelfde Champ de Mars dat Napoleon eens voor zijn „Kremlin" bestemde, zijn slanke golflijnen omhoog heft....

Uit een puur kunstoogpunt heeft men den Eiffeltoren dikwijls veroordeeld; en het moet erkend worden, dat het louter verstandswerk is,... geestelijke gevoelens roept hij niet wakker; maar — wanneer men door zijn stalen open geraamte wordt omhooggeheven, hoog boven de omgeving, hoog boven het gewoel der stad, en aldus het wonderlijk spel aanschouwt zijner steeds verdwijnende, zich uitspreidende en weer samentrekkende, als in den grond verdwijnende lijnenbundels waartusschen door de huizenzee der wereldstad zich beweegt, al hooger en hooger stijgend in overweldi-

genden levensvloed; dan wordt 'n indruk ontvangen als nooit doorleefd; eerbied doordringt ons, diep respect, voor het menschelijk vernuft en zijn macht over de stof; 'n gevoel dat ons tegelijk koud en trotsch doet worden. Wij krijgen een voorgevoel ervan, tot welke trotsche werken de moderne wetenschap de wordende Bouwkunst in staat stelt; gevoelen, hoe het modern verstand het wordend genie bezig is te doordringen...

We gaan verder.

Met de hooge vlucht der wetenschappen ging die der nijverheid gepaard, en ook deze moest van grooten invloed zijn op de richting welke de Bouwkunst van nu af inslaat. Op de eerste plaats zijn het dan de wereldtentoonstellingen waarin zij een uitgebreid nieuw veld van werkzaamheid vindt. Ieder weet, van hoeveel gewicht de onderlinge kennismaking der volken voor de groeiende algemeene Kunst geworden is en welke belangrijke moderne bouwwerken er hun ontstaan aan danken.

Verder weerspiegelt zich de vlucht der moderne nijverheid in de bouwkunst door de vele stichtingen, allerwegen in wording voor de bevordering der Volkswelvaart, als verbeteringen op het gebied van inrichting en hygiëne van fabrieken en werkplaatsen, in den arbeiderswoningbouw, in stichtingen voor geestelijke ontwikkeling, als boekerijen, vergader- en ontspanningszalen enz. Vervolgens voornamelijk in de algeheele verbetering der Volksvesting.

De maatschappelijke evolutie opende voor dit alles de mogelijkheid door het vaststellen der zoogenaamde „Woningwetten," welke persoonlijke willekeur belemmeren en daardoor geroepen zijn ook op de bouwkunst grooten invloed uit te oefenen, daar zij den z.g. revolutiebouw beletten en den woningbouw dus

wederom langzamerhand onder leiding van bevoegden voeren.

De universeele onverschilligheid voor de bouwkunst gedurende de laatste eeuw, toonde zich voornamelijk in de algemeene verwaarloozing van het aanzien der steden. Zoo kon het geschieden, dat alle bloeiende steden over de geheele beschaafde wereld op de allerdroevigste wijze uitgebreid en in hunne oude gedeelten verminkt werden.

En hiermede naderen we een van de voornaamste punten van de roeping der bouwkunst ten opzichte van den modernen tijd. Want ook met betrekking tot de stedenverminkingen naderen we langzamerhand beter tijden. De universeele onverschilligheid heeft voor een nog wel lichte, doch aldoor wassende belangstelling plaats gemaakt.

De vroegere stedenuitbreidingen waren in aesthetisch opzicht ook àl te afschuwwekkend, àl te doodsch en dor, dan dat op den duur kentering uitblijven kon. Wat is er op dit gebied in de laatste eeuw al niet verminkt! Ja, in dit tijdperk ging er aan stedenschoon meer verloren, dan door alle vroegere oorlogen of beeldstormerijen bij elkander. Dit is de waarheid. Want, waar vroeger in oorlogen steden verloren gingen, trad na afloop ervan voor het vroegere iets beters in de plaats; maar in de vorige eeuw werd door de geestelooze nieuwe bouwsels, en het bederven der oude, overal de aesthetische atmosfeer bedorven; het was een bederven der natuur allerwege.

Soit! — Dit heeft zoo moeten zijn; het is een tijdelijke toestand welke onvermijdelijk scheen te moeten voorafgaan, wilde zich een nieuwe, frissche geest baanbreken kunnen. Want, dat men toch vooral bedenke: dat het oude wel veel schoons bezit, maar het verder eveneens vèr van volmaakt is; en het van ons stand-

punt uit veel kleins, benepens en rommeligs in zich heeft, vooral met betrekking tot de afmetingen van straten en gebouwen en de inrichting der woningen, welke aan hedendaagsche behoeften niet voldoen. Kleine en lage huizen, zonder voldoende licht en lucht, nauwe straten, stegen en sloppen, slechte wegen, men weet het. Ten opzichte van deze toestanden heeft zelfs de revolutiebouw uitstekende verbeteringen gebracht. Het uiterlijk aanzien der oude straten en huizen, het algemeen aspect der oude steden moge al aangenamer zijn dan het overgroote deel der tegenwoordige; — wat indeeling en frischheid betreft zijn zelfs de slechtste moderne kaartenhuizen der nieuwe wijken oneindig beter. Zoo zijn dan de vroegere stadsgedeelten aangenamer om te doorwandelen; de nieuwere echter om bewoond te worden. Dit weet een ieder tegenwoordig en doet er zijn voordeel mee. Ondanks het gejammer over het verlies van 't oude stedenschoon, verandert men die oude huizen of trekt men naar de nieuwere wijken.

De moderne bouwkunst is nu op weg, het praktische van den tegenwoordigen huizenbouw met het aangenaam aanzien der vroegere te vereenigen. En de studie van den „Stedenbouw" is in alle moderne landen een van de hoofdbezigheden der beste bouwkunstenaars.

In Engeland, Frankrijk, maar vooral in Duitschland en Amerika, worden den laatsten tijd in deze richting eerbied-afdwingende pogingen gedaan.

Vooral in Amerika, het land van ongekenden vooruitgang op materieel gebied, ontstonden uit den aard der zaak de meeste nieuwe steden; vele schoten er als 't ware uit den grond. En waar deze steden het uitvloeisel zijn van een geest, welke in den aanvang uitsluitend voor het materieel praktische gevoelde, m o e s t e n zij uit den aard der zaak, wat aanleg betreft, wel het meest doodsche of dorre zijn wat zich

denken laat; zij zijn het type der 19de eeuwsche kunstellende. Eindelooze aaneenrijgingen van gebouwen in hetzelfde karakter, eindelooze opeenvolgingen van straten zonder kleur of geur, ziedaar het hoofdkarakter dier groote Amerikaansche steden, die niet door bijzondere ligging ten opzichte der natuur bevoordeeld zijn.

Maar, ofschoon het waar is, dat deze steden, alsook de nieuwe stedenuitbreidingen in de andere beschaafde landen, uit schoonheidsoogpunt allerbedroevendst moeten genoemd worden, in praktisch opzicht brachten zij, zooals gezegd, enorm veel goeds.

De oeconomische en hygiënische vraagstukken van stedenbouw, van stratenaanleg, rioleering, watertoevoer en verlichting, van woninginrichting enz. zijn in dit tijdperk ernstig bestudeerd en toegepast, terwijl zij nog dagelijks verbeterd worden. Zoo bracht de afgeloopen eeuw veel goeds, en, hadden de grondwoeker en de revolutiebouw van overheidswege reeds beter kunnen bestreden worden, dan waren de praktische resultaten nog veel beduidender geweest.

Toen voor eenige jaren de stedenverknoeiingen in aesthetisch opzicht hun toppunt bereikt hadden, staken over geheel de wereld stemmen op, welke paal en perk wenschten gesteld te zien aan deze universeele verminking der ruimte. En — eigenaardig! — het is dat zelfde Amerika 't welk eertijds vóórging in de oprichting dier doode steden, dat nu vooraangaat in omgekeerden zin. Had het eertijds geen oog voor wat niet onmiddellijk de materieele zijde der dingen raakte, nu tracht het door enorme opofferingen deze eenzijdigheid te niet te doen en den standdaard van schoonheid te planten te midden dier levenlooze opeenstapelingen van onbezielde stof.

Een der prachtige voorbeelden voor deze kentering

ten goede is bijv. het plan van den ,,Ombouw der stad Washington:" ,,The improvement of the City of Washington."

Deze stad, naar men weet, een der grootste, is tevens lang niet een der droogste van Amerika: daar haar aanleg niet uitsluitend rechthoekig zich kruisende straten vertoont, maar er ook radiaalwegen van uit het centrum aanwezig zijn, vormende aldus een verwonderlijk-tweeslachtige combinatie van centrale hoofdwegen die zich bewegen dwars door rechthoekig aangelegde huizenblokken.

Sinds eenige jaren nu is men met het vraagstuk bezig, deze stad wat haar kern betreft, geheel en al om te werken; men wil niets minder, dan: een nieuw hart scheppen in deze stad.

Dit werk bestaat: eerstens in den aanleg van een reusachtig park, dat de beide voornaamste gebouwen: het Capitool en het Witte huis, verbinden zal. De begrenzingen van dit park worden door de voornaamste regeeringsgebouwen ingenomen, terwijl monumenten, fonteinen en alleeën het geheel sieren zullen.

Men moet respect hebben voor dergelijke plannen, welke in Amerika niet alleen ,,plan" blijven; en zij, die weten hoeveel voeten het hier bijv. in de aarde heeft, alvorens enkele gebouwen voor hoogst noodzakelijke verbeteringen ten algemeene nutte onteigend worden, zullen begrijpen van hoeveel gewicht een ondernemen als dat van den ,,Ombouw der stad Washington" is.

Tot de plannen, wellicht nog belangrijker dan dit (daar het voor de ontwikkeling van den stedenbouw in 't algemeen van grooter nut is) behoort dat van een idéaaal stad, ,,The Idéal City," 't welk te zien was op de voor enkele jaren gehouden wereldtentoonstelling te St. Louis. Dit was een model op verkleinde schaal eener stad, waarin alle, zoowel praktische als hygieni-

sche en aesthetische verbeteringen op het gebied van den stedenbouw der laatste jaren toegepast waren. Een ideaal stad! een stad dus, — niet als de oude — uit zichzelf gegroeid, en voorzien van alle gebreken van den persoonlijken willekeur der terreinbezitters, maar volgens een vooraf opgesteld, wel overwogen plan, waarbij alles, wat niet in 't voordeel van dien aanleg zelf is, vermeden wordt.

Dit plan was centraal-vormig gedacht, en berust dus op de alzijdig-praktische, meest directe verbinding der omgevende natuur: den spinnewebvorm, het grondschema voor den meest logischen en tevens aesthetischen vorm der steden.

Er zullen velen zijn, die in dergelijke ontwerpen weinig vertrouwen bezitten, daar zij aldus ontworpen steden niet natuurlijk achten; maar anderen — begrijpende de richting der evolutie — zullen hen het toppunt van redelijk streven oordeelen en ze tot de beste gedachten van dezen tijd rekenen, nu nog slechts in kiem aanwezig — maar voor het komende, hoop gevend op monumentale kunst van ongekende kracht en grootheid. Het barbaarsche verdwijnt geleidelijk; voor toeval en willekeur treden steeds meer berekening en overweging in de plaats, en ook déze groei is een natuurlijke.

Hoe zullen de steden der toekomst zijn?

De nieuwe zullen steeds meer gebouwd worden op, en de oude geleidelijk gewijzigd worden naar het Centraal beginsel van den groei in de natuur, en aldus zullen de steden langzamerhand den bloemen gelijk worden: in verscheidenheid van vorm en kleur, in bouw, in het beloop der levenscellen. Even verscheiden in uiterlijken vorm als bloemen, en tevens deze gelijk naar innerlijke structuur. Zij zullen als rozen zijn: blank, donker en weelderig; puur en rustig als

lelies; eenvoudig als margerieten, of als orchideeën geheimzinnig en fantastisch; ook zullen er zijn, als cactussen, welke angst inboezemen. Tot deze hoogte zullen de steden groeien in duizenden en duizenden jaren; zij zullen landen en zeeën overdekken als bloemen in 't voorjaar velden.

,,Bloemsteden" kunnen ze genoemd worden.

Bloesems van zuiver menschelijke gedachte. Dat de evolutie in deze richting zich bewegend is, bewijzen die enkele moderne steden, welke de laatste jaren gesticht werden, als de tuin-steden in England, Amerika en Duitschland. Deze stichtingen zijn volgens vooraf volkomen overwogen en naar, zoowel in praktisch als theoretisch opzicht, ernstig bestudeerde plannen ontworpen en uitgevoerd. Zij behooren tot de merkwaardigste uitingen van den modernen geest.





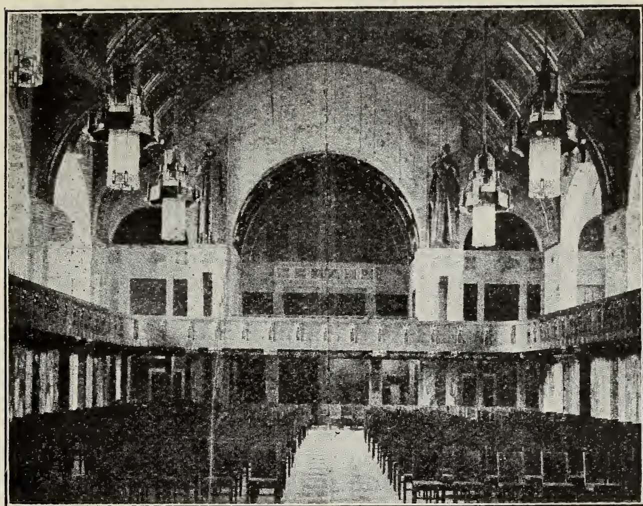
V.

BIJZONDERE STROOMINGEN.

EEREN we voor enkele oogenblikken nog tot het hedendaagsch tijdperk terug om de hoofdstroomingen der Bouwkunst aan te geven die erin naar voren treden.

Allereerst dan moet opgemerkt worden, dat eene herleving dezer kunst zich allerwege openbaart; tot zelfs in die landen, welke, als de zuidelijke staten van Europa: Italië, Spanje, sedert vele eeuwen schijnen gerust te hebben van de vermoeienis, welke de overweldigende inspanning hunner bloeiperioden hen berokkende.

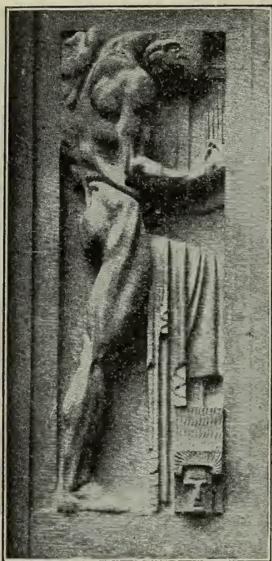
Deze algemeene herleving uit zich, gelijk we reeds aantoonden, op de meest verscheiden wijzen. Aan geen historische stijlvormen meer gebonden, werkt ieder bouwkunstenaar naar eigen inzicht, en de waarde van zijn werk is alleen van zijne persoonlijke gaven, zijn goed geluk en de inspanning die hij zich getroost, afhankelijk. Is het nu niet bijzonder merkwaardig, dat, waar men oppervlakkig meenen zou, dat dit vrije, ongebondene tot de grootst-denkbare verwarring voeren moet, zich in de overweldigende hoeveelheid bouw-

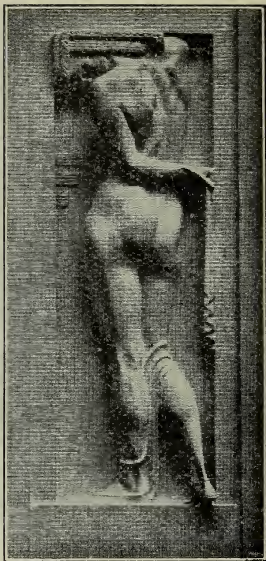


De Keizerzaal in Huize „Rheingold," te Berlijn, door Bruno Schmitz.

werken, gedurende de laatste jaren gesticht, duidelijk eenige hoofdstroomingen openbaren, ja! — dat, naast en boven deze verschillende stroomingen, één enkele hoofdkaraktertrek zich in de moderne bouwwerken begint uit te spreken; een algemeene eigenschap, uitblinkend boven alle verschillen van ras of nationaliteit?

Deze hoofdtrek der monumentale kunst spreekt zich voornamelijk uit in het overal waarneembaar streven naar: doeltreffendheid, constructieve juistheid, eenvoud, klare overzichtelijkheid en grootheid, en van deze hoofdeigenschappen komen in de verschillende stroomingen dan weer eens deze, dan weer gene, het sterkst naar voren; doch alle doortrokken van hetzelfde beginsel, waarin





Gevelreliefs aan Huize „Rheingold," door Franz Metzner.

de invloeden der ideëen van Viollet-le-Duc, Semper en Ruskin duidelijk te bespeuren vallen.

Wat nu deze stroomingen op zich zelf betreft, is de eerste, die, welke Duitschland en Oostenrijk vereenigt; de hoofdtrek dezer richting spreekt zich in een krachtig naar voren tredend streven naar grootheid uit.

Als leiders dezer richting kunnen genoemd worden: Otto Rieth als voorlooper, staande tusschen Schinkel en de latere modernen, verder Otto Wagner, Olbrich, Messel, Thielen, Billing, Obrist, Peter Behrens, Von Werle, Jozef Hofmann, Schandt, Bruno Schmitz en vele anderen.

De tweede hoofdstrooming omvat Nederland, de Noordelijke staten, Amerika en Engeland. In deze lan-



Nieuwe Beurs te Amsterdam, door H. P. Berlage Nzn.

den treedt over het algemeen als karaktertrek vóór alles het streven naar doeltreffendheid op den voorgrond. De vóórman dezer beweging was voor Amerika als voorlooper Richardson, met vele opvolgers.

In Engeland openbaart dit streven naar doeltreffendheid en eerlijkheid in vormenspraak zich voornamelijk in de klein-kunsten en den z.g. „Cottage"-bouw. De moderne monumentaal-bouw is echter in dit land nog van zeer geringe beteekenis.

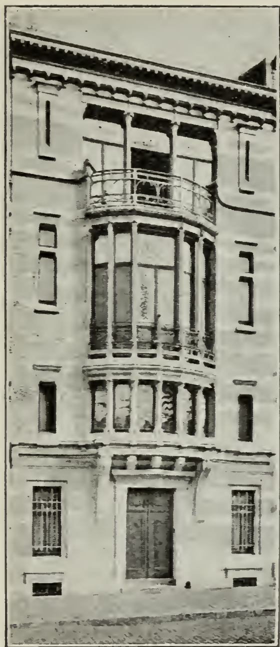
Tot de besten onder de architecten die er zich met den woningbouw bezighouden, behooren ongetwijfeld Voisey en Bailly Scott. Nog dient terloops opgemerkt te worden, dat de tegenwoordig door velen zoo hoog gewaardeerde Engelsche cottage- of landhuizenbouw — hoe waardeerbaar ook in vele opzichten — een res-

pectabel aantal kleinzielige elementen in zich bevat. Gezochtheid, peuterigheid, popperigheid, zijn erin aan de orde van den dag. Dit mag wel eens gezegd worden, waar in ons land zoo langzamerhand een manie in het navolgen van dergelijke kleingeestige aardigheden dreigt te ontstaan, die vooral in onvolwassen architecten ijverige propagandisten vindt.

Als beoefenaars van moderne bouwkunst voor ons land kunnen Bauer (†), Berlage, de Bazel, Kromhout e.a. genoemd worden. Boven deze allen o.i. staat echter de Fin Saarinen, die in zijn ontwerp voor het Vredespaleis, een conceptie gaf, waaruit de eenheid in de verscheidenheid der verschillende hedendaagsche stroomingen het best spreekt.

Ook is er, zooals men weet, een modern-Belgische richting. Deze heeft echter, in hare, allen bekende gedaante, haren bloeitijd reeds achter den rug. Van de verschillende hedendaagsche stroomingen staat deze het meest apart; zij toonde zich in hare subtiliteit het minst levenskrachtig. Toch heeft deze richting enkele bijzonder fraaie werken voortgebracht, en zij verdient niet, dat, evenals het vaak door onwetenden geschiedt, ermede den draak gestoken wordt. Het uitgangspunt dezer richting heeft iets zeer bijzonders, of liever, zij sprak een grondgedachte op geheel eigenaardige wijze uit. Deze grondgedachte is: dat architectonische composities, evenals de voortbrengsels der natuur dat doen, organisch groeien of uit zich zelf en elkaar voortkomen moeten.

Deze grondgedachte werd door Victor Horta (de grootmeester dezer kunst) in zijn beste werken op oorspronkelijke wijze geuit. Maar juist omdat deze richting zoo overwegend op het gevoel voor logische, zich zelf ontbloeiende, schoone vormen steunt, kon het niet anders, of zij moest tot dat bedroevend misbruik



Huis Rue de Turin te Brussel, door Victor Horta.

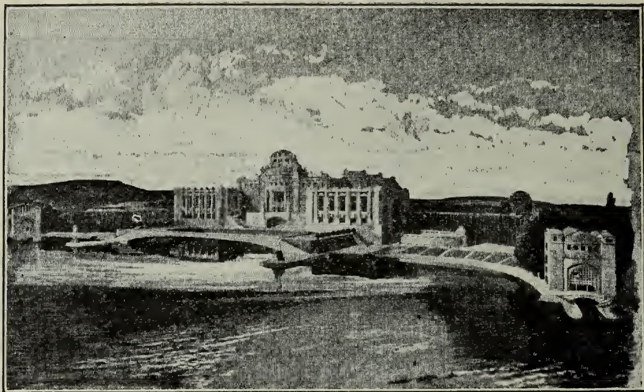
leiden, dat vele onkundige en ongevoelige navolgers er van gemaakt hebben.

Zooals gezegd : Victor Horta is de grondlegger dezer richting; niet van de Velde, die er door velen ten onrechte voor gehouden wordt. Verder verdient Paul Hankar vermelding, Horta's geestverwant en kunstbroeder; een fijne geest, 'n uitstekend mensch; een van de sympathiekste, helaas vroeg gestorven architecten.

We gaven hier slechts enkele losse gedachten; en deze opsomming van de namen der voornaamste bouwkunstenaars van dezen tijd is ver van volledig. We doen den ongenoemden daar echter geen onrecht mee. Voor de vermelding van hen die dat waard zijn, zal de tijd wel zorgen. Wijzelf staan midden in de beweging; volledigheid in dit opzicht kan dus niet van ons verwacht worden; we zijn al blij, de eenheid in dit bewegen eenigszins aangestipt te kunnen hebben.

Zoo dan ontstonden de laatste jaren allerwege uitmuntende bouwwerken, die zich voor zichzelf en het verleden niet behoeven te schamen. Dat wil al heel wat zeggen!

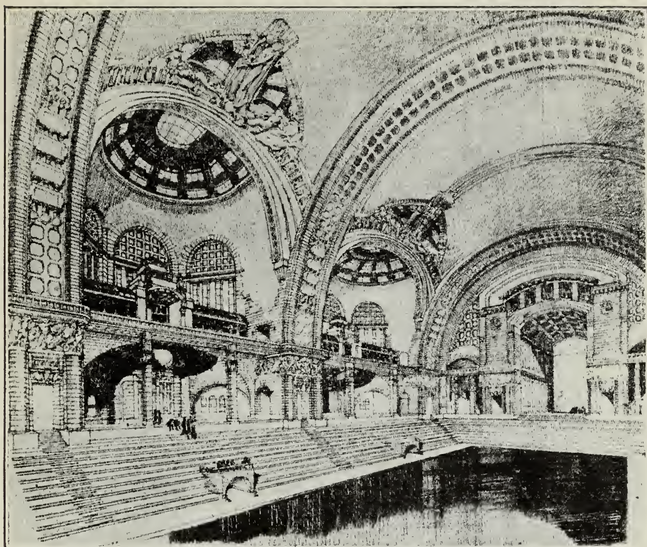
Tot de grootste stichtingen ten algemeene nutte,



Ontwerp Stichting voor lichaamsontwikkeling,
door Von Werle.

welke bouwkunstenaars instaat stellen, hun kunnen het best te toonen, behooren ongetwijfeld die, door eenige rijke Amerikanen de laatste jaren in 't leven geroepen, als de Carnegie-stichtingen en de Phoebe Hearst- en Leland Stanford-universiteiten. Helaas! maar hoogst zelden gebeurt het, dat hedendaagsche bouwkunstenaars op zoo onbekrompen wijze aan schoone ontwerpen hun kracht beproeven kunnen! En het is daarom, dat deze stichtingen in een overzicht als dit bijzondere vermelding verdienen.

Uit een schoonheidsoogpunt behoort de Leland Stanford universiteit ongetwijfeld tot de beste. Een schepping als de ,,Memorial Arch" (de gedenkpoort) dezer universiteit, is in zijn grootheid en levenden eenvoud éénig op de wereld. Prof. Hugo de Vries zegt ervan in zijn boek over Californië: ,,Alle andere overeenkomstige gedenkteekenen overtreft dit trotsche gebouw. Op teekeningen en photographieën schijnt het te massief, maar toen ik er voor stond, was ik geheel onder

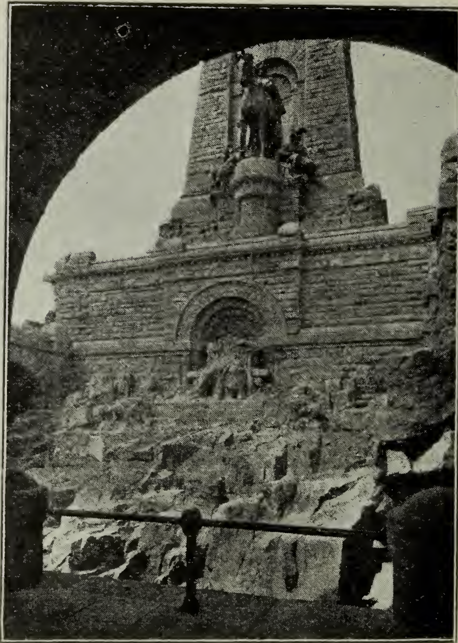


Ontwerp Stichting voor lichaamsontwikkeling. (Groote zwemzaal), door Von Werle.

den indruk van de trotschheid der lijnen en de reine harmonie der vormen. Het was een groot genot, dit product van zuivere Amerikaansche kunst te aanschouwen."

Jammer en jammer voor Europa! Lieden, die zooveel voor monumentale kunst over hebben als deze eenige Amerikanen zijn hier uiterst zeldzaam. Alleen Duitschland maakt hierop een gunstige uitzondering tegenwoordig. Geen wonder dan ook, dat de kunst in dit land flink vooruitgaat.

Maar de schoonste scheppingen van den hedendaagschen tijd konden uit den aard der zaak nog geen stoffelijke verwezenlijking vinden. Het zijn de ontwerpen, voor louter ideëele doeleinden bestemd. Derge-



Het „Kyffhaüser''monument,
door Bruno Schmitz.

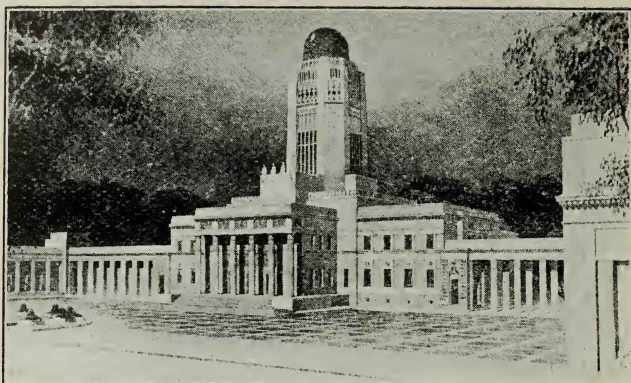
lijke concepties bestaan slechts op 't papier, zijn echter van grooter invloed op de ontwikkeling der Architectuur dan men oppervlakkig wel meenen zou. Want, mogen aan 't groote publiek deze werken al niet bekend zijn — de bouwkunstenaars zelf kennen ze des te beter; zij leeren hen onderling, hun verschillende beste karaktertrekken kennen en bevrijden hen alzoo wederzijds van fanatisme of eenzijdigheid. Maar ook de tweederangs architecten, de navolgers, kennen deze composities uitstekend! De welkome voor-



Bismarck-monument te Hamburg, door Emile Schandt.

beelden zijn 't, waar ze hun gegevens aan ontleenen, en waardoor die vele surrogaten ontstaan die de moderne kunst bij den oningelichte in een verkeerd daglicht stellen. Maar ook dit behoeft ons niet al te zeer te verontrusten.

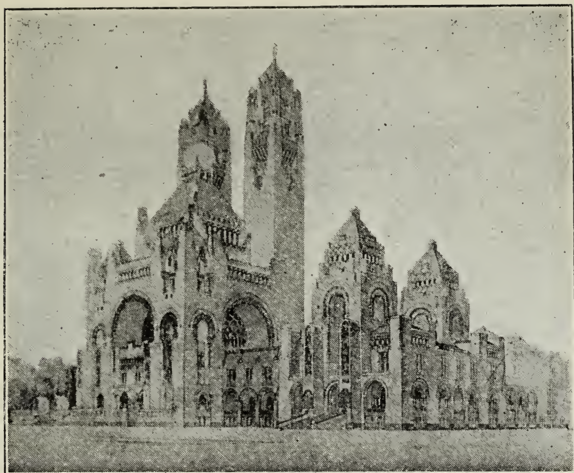
Het is de tijd,
Die met beleid
(Hij heeft de tijd)
Den rommel naar de vlakte smijt
En 't kaf scheidt van 't koren.



Ontwerp Vredespaleis door Saarinen.

Slechts 'n enkele maal gebeurt het, dat bouwkunstenaars in de gelegenheid gesteld worden, aan louter ideëele gedachten vorm te geven. Voorbeelden hiervan zijn: de monumenten die als symbool voor groote gedachten opgericht worden. Zoo ontstonden bijvoorbeeld in Duitschland trotsche monumenten, opgericht ter vereeuwiging van de grondvesting der eenheid van 't Duitsche rijk, en van de mannen, die, als Keizer Wilhelm en von Bismarck, het meest tot de wording bijdroegen. Bij deze werken zijn er, die als waarachtig symbool dezer beteekenisvolle gebeurtenis kunnen aangemerkt worden. Wij herinneren onder anderen aan: de „Kaiser Wilhelm-Denkmaeler" en de Bismarck monumenten, waaronder het zoogen. „Kyffhäuser"-monument en het Bismarck-monument te Hamburg tot de meest grootsche behooren.

Maar een van de schoonste opgaven in deze richting was ongetwijfeld het ontwerp van een monument, vertolkend het streven naar Wereldvrede. Men moge meesmuilen over den naïeven geest van hen die in

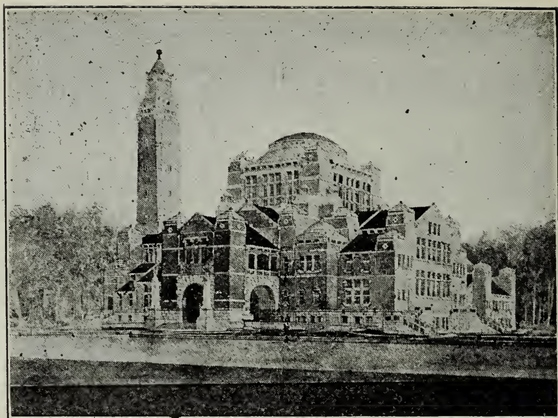


Ontwerp Vredespaleis door W. Kromhout Czn.

dergelijke idealen gelooven, niet kan ontkend worden, dat deze gedachte werkelijk in veler harten leeft, en waar kunstenaars nu eenmaal meestal tot de idealisten behooren, mag het niet verwonderen, dat velen opgetogen waren, toen wereldkundig werd dat voor de stichting van een „Vredespaleis" een wedstrijd uitgeschreven zou worden.

Helaas! hoe heeft het verloop en het resultaat van dezen wedstrijd velen teleurgesteld. Men kent de gebreken waaraan deze mislukking toegeschreven moet worden, waarbij de verkeerde leiding en de korte termijn, den ontwerpers voor de algeheele uitwerking hunner ideeën gelaten, wel het meest belemmerend waren.

Men moet het daarom bewonderen, dat ondanks den onoordeelkundigen opzet meer dan 200 inzenders den moed bezaten aan dezen wedstrijd deel te nemen. Dit



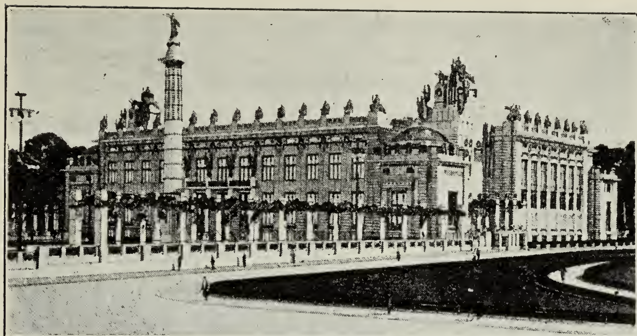
Ontwerp Vredespaleis door H. P. Berlage Nzn.

mag roekeloos of onverstandig van hen worden geacht; het zij zoo ! Maar het toont tevens, hoezeer bouwkunstenaars tot het scheppen van ideëele ontwerpen zich aangetrokken gevoelen... Hulde den velen, bij wien deze gedachte werkelijk voorzat, en die ondanks alles hun verlangen volvoerden !

't Is 'n gelukkig teeken, dat enkele schoone werken uit dezen chaos van inzendingen zijn te voorschijn gekomen, waaronder dat van den Fin Saarinen (vermoedelijk door zijn studiemakkers Gesellius en Lindgren bijgestaan) de kroon spant; 'n waarlijk verheven conceptie, klaar en grootsch.

Onder de beste der overige inzendingen bekleeden ook die onzer landgenooten Berlage en Kromhout een voorname plaats.

Mag deze wedstrijd niet gegeven hebben wat velen ervan verwachtten, van dit verloop zal niet het gevolg zijn, dat de bouwkunstenaars hun pogingen om aan ideëele gedachten vorm te geven voor immer staken



Ontwerp Vredespaleis door Otto Wagner.

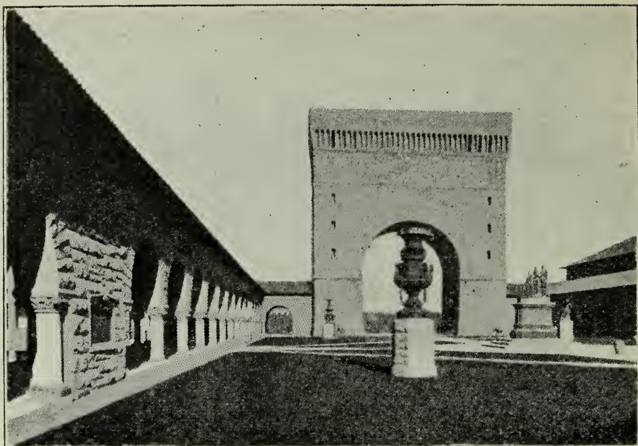
zullen! Een wedstrijd als deze zal niet de laatste zijn.
Andere plannen van algemeener en ruimer opzet hangen in de lucht: We denken bijv. aan de geprojecteerde stichtingen voor Internationalisme, (een merkwaardig schema, door de Bazel ontworpen, berustend op het centraal beginsel, verdient vermelding). En zoo zullen er meerdere komen!

We zijn het eind der ons opgedragen taak genaderd.
,,Waar blijft de toekomst?" zult ge wellicht vragen. Neen, ge zult dat niet doen, wetend, dat, bij al wat opgemerkt werd, het oog in aanschouwing van den gestadigen groei der evolutie verdiept was. Aan te veel profeties maakten we ons niet schuldig; wèl wetend dat de tijd ònverwachte dingen b a a r t.

Wat we deden was: trachten de richting te schetsen, waarin de ontwikkeling zich beweegt.

Laat ons met Schinkel's woorden eindigen:

,,D e m e n s c h h e e f t t o t t a a k, d e n a t u u r t e v o l t o o i e n v o l g e n s d e n o o d z a a k h a r e r e i g e n b e s t a a n s w e t t e n. H ij h e e f t d i t t e



Memorial Arch der
Leland-Stanford Universiteit, Californië.

doen met bewustzijn en zonder willekeur. De Bouwkunst is de voortzetting der natuur in haar bouwende werkzaamheid."

Dit zegt alles! Helder verklaren deze woorden de roeping der bouwkunst.

Zij willen niet anders zeggen, dan dat de mensch in zijn kunst het werk der natuur voortzet en het verder ontwikkelt. De mensch staat immers niet buiten de natuur? Eén toch met haar is hij, als alle wezens, onafscheidelijk aan haar verbonden. En even natuurlijk is het, dat de dieren zich ter hunner beschutting nesten, cellen of tehuizen vormen, even natuurlijk is het, dat de mensch zich met hetzelfde doel woningen bouwt; even natuurlijk tevens, dat hij zich ideëele monumenten sticht, die de verlangens en aspiraties van zijn geest vertolken.

Zoo zijn dan de verscheiden werkzaamheden aller geschapen wezens te beschouwen als even zoovele onderdeelen van het zich voltrekkend, éénig werk der schepping, in welk werk de mensch door zijn langzame maar gestadige evolutie van onbewustheid tot bewustheid een bijzondere plaats bekleedt.

De ontwikkeling gaat voorwaarts in het verhelderen der inzichten, dat de hoofdzaak der wetenschap is: door het veredelen van het gevoel: de roeping der kunst; door de ontplooiïng en vereeniging aller gaven, talenten of naturen in den geest verborgen; door wijsbegeerte — beider bloem — voerend tot eenheid en bewustheid. Eenheid in veelheid, — de ontplooiïng der natuur in hare sluimerende vermogens.

Wie zal zeggen, tot welke hoogte deze geestelijke ontplooiïng de menschheid voeren zal? — In den geest zijn alle mogelijkheden, alle toekomstigheden verborgen. In hem rusten zij, bestaan door hem onveranderlijk in werkelijkheid en waarheid. En het is de inspiratie, de mystieke vonk, die hen ontluiken doet. Zij richt de aandacht van den geest op het gewenschte en voor den tijd vereischte. Zij wekt de sluimering.



LIJST DER AFBEELDINGEN.

VII

SLOTVOORDRACHT
SAMENVATTING

DOOR

H. P. BERLAGE Nzn.



> In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein vergangenes.
> Wir sind darüber hinaus Werken der Kunst göttlich verehren und Anbeten zu können; der Eindruck den sie machen, ist besonnener Art, und was durch sie uns erregt, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung.[1]
>
> HEGEL.

P het laatste architekten-congres te Londen, werd de vraag behandeld: Wat kon worden gedaan om de algemeene belangstelling voor architektuur te doen rijzen.

Dit verlangen werd toegelicht door de erkenning, dat op kunst-tentoonstellingen de bouwkunstzalen leeg blijven.

Deze klacht is trouwens niet nieuw, want ik herinner mij uit een humoristische Fransche illustratie van jaren geleden, een plaatje van een hij en een zij, zich een rendezvous op een kunst-tentoonstelling willende geven, hoe op de vraag van haar, waar dat zou plaats hebben, door hem, die een terreinkenner bleek te zijn, daarvoor de zaal voor architektuur werd aangewezen. Maar dit tusschen haakjes.

Op die klacht nu werd door een Duitsch architekt de raad gegeven de bouwkunstige ontwerpen zoo-

veel mogelijk door perspektivische voorstellingen toe te lichten, en deze, zooals hij dat o.a. in de Parijsche salon zoo dikwijls had gezien, zoo mooi mogelijk uit te voeren.

Ik heb gemeend dit advies te moeten bestrijden, omdat m. i. de bezoekers daardoor juist op den valschen weg zouden worden gebracht; zij zouden dan de zalen niet binnengaan om de bouwkunst als zoodanig te bestudeeren, maar om bouwkunstige schilderijen te zien. Ontwerpteekeningen voor architektuur zijn nu eenmaal middel en geen doel; om tot een schilderij te worden opgevoerd, daar voor is een bouwkundige teekening niet gemaakt; dat kan ze ook niet, en dat moet ze ook niet worden. Dat zou ongeveer hetzelfde zijn, alsof men het publiek zou uitnoodigen tot een tentoonstelling van muzikale composities, en trachten van de partituur zelf een mooie teekening te maken.

Neen! wanneer het publiek architektonische teekeningen niet begrijpt, of vervelend vindt, wat men zich zeer goed kan voorstellen, dan blijve het kalm weg. Eerst dàn, wanneer het aan het gebouw zelf, d. w. z. aan het eigenlijke kunstwerk, architektuur heeft leeren zien en verstaan, zooals het de muziek ook eerst bij de uitvoering doet, eerst dàn komt het er waarschijnlijk toe, ook de ontwerpteekeningen met méér kennis te aanschouwen en daardoor te waardeeren, evenals het voor een kenner een genot is, uit de partituur een muziekwerk te leeren kennen.

Dus het bouwwerk zelf! Daaraan alléen moet de bouwkunst worden bestudeerd; van het bouwwerk moet de belangstelling uitgaan, zal men willen leeren, zal de kunst van bouwen worden begrepen.

Verdient de bouwkunst inderdaad die verloren sympathie te herwinnen? Zij verdient dit niet alleen, maar, zooals ik reeds bij den aanvang dezer voordrachten in mijn openingswoord aangaf, kon onder de beeldende kunsten voor haar de meeste belangstelling worden verwacht, krachtens haar wezen en maatschappelijke beteekenis. Want dat was inderdaad vroeger wel het geval, en wat is nu de oorzaak dezer onverschilligheid tegenover de moeder der kunsten?

Van der Pek heeft in zijn voordracht over het wezen der bouwkunst gezegd: „De zuivere bouwkunst is de kunst van samenstellen en heeft tot doel, het scheppen van ruimten; en de schoonheid welke dientengevolge in haar te vinden is, is vervat in de begrippen van ruimte, en daardoor van licht, schaduw, kleur en van massa, en daardoor van maat, vorm en evenwicht."

Wanneer men nu deze begripsbepaling vasthoudt, dan zal het duidelijk worden, waarom het juist de bouwkunst is, welke onze allergrootste belangstelling vraagt. Het is omdat geheel het leven zich in ruimten afspeelt niet alleen, maar omdat slechts de bouwkunst in staat is, de hoogste en edelste gevoelens der menschheid, ja haar geheele geschiedenis te vertolken, en dus schoonheidsvorm, van de geringste woning af tot het ideele vereenigingsgebouw, als omvattend alle beeldende kunst, voor den mensch wel de hoogste beteekenis moet verkrijgen. Maar het wordt ook duidelijk waarom juist zij langzamerhand buiten de publieke belangstelling werd gesteld, van geen beteekenis meer werd voor dat leven, en nog slechts bij overlevering als een kunst werd beschouwd.

Wat toch is het geval?

Wanneer de zuivere bouwkunst is de kunst van

samenstellen, dan zou ik, ter verscherping van dit begrip en daardoor van een juistere omlijning der bedoeling, met een kleine omzetting van woorden willen zeggen, dat „Bouwkunst is de kunst van zuiver samenstellen, zoodat dientengevolge van een gebouw, dat niet zuiver is samengesteld, als van een werk van bouwkunst geen sprake kan zijn."

In deze serie lezingen is U uiteengezet, dat er een opeenvolging van stijlen heeft plaats gehad, met dienovereenkomstige vormveranderingen; en ofschoon daarvan alleen de voornaamsten, de zoogen. historische stijlen zijn behandeld, zal het U toch duidelijk zijn geworden, dat alle stijlen met elkaar verband houden, elke stijl met zijn perioden van groei, bloei en verval, of om met van der Pek te spreken van onontwikkeldheid, ontwikkeldheid en vergeestelijking, de een uit den anderen groeit, en het tijdperk van verval reeds wederom de kiemen inhoudt van een volgend tijdperk van groei.

U hebt door Leliman hooren ontwikkelen, hoe de Doriërs ongeveer 1000 j. v. Chr. den Peleponnesus binnendrongen, maar in dat land reeds een beschaving vonden, van meer dan 1000 jaren oud, een tijdvak dat zelf weer gedeeltelijk zijn kunstmotieven aan Egypte en Azië had ontleend; want ter zelfder tijd beschikte Egypte, blijkens den pyramidenbouw reeds over een technisch kunnen, dat na 40 eeuwen zijn overweldigenden indruk nog niet verloor.

Dat diezelfde Doriërs den grondslag legden tot de latere grootheid van Hellas; dat het Helleensche genie in de beeldende kunst wel is waar vormen noch techniek heeft geschapen, maar dat hun verwonderlijke grootheid ligt in het zich toe-

eigenen, voltooien en tot het hoogste veredelen, datgene wat reeds lang had bestaan.

Toch kunnen wij in dezen tijd beter dan ooit te voren beoordeelen, wat het zeggen wil, een bouwkunst te hebben kunnen opvoeren tot een zoodanige hoogte, dat nu nog uit de bouwvallen „de rationeele logische conceptie, de klaarheid van den kunstgeest blijkt." Indrukwekkend, zegt Leliman, is haar eenvoud — van verheven rust is zij de steenwording; wèl afgewogen zijn alle verhoudingen van maat en massa; adel ligt in de vormen; volmaakte harmonie doet alle deelen samenklinken tot machtige accoorden.

Het is het schoone zelf, ontdaan van den glans der mode en beroofd van den steun eener vooringenomen populariteit; het is het klassieke, waarom wij den tijdgenoot benijden, die zooveel schoons zag worden."

Uit die voordracht is U verder gebleken, dat de kunst der Romeinen evenmin een zelfstandige was; integendeel, dat de kunst der Grieken die der Romeinen doordrong; dat de Romeinen zelf geen eigen karakteristieken kunstvorm hebben weten te scheppen. Maar ook, dat de kunst der Romeinen, ofschoon zij de bezielde ontroerende schoonheid der Grieksche kunst miste, toch alle eigenschappen bezat, om meer dan één andere stijl op latere geslachten, en de Renaissance zou dit bewijzen, bevruchtend in te werken.

U hebt Kromhout de karakteristieke vormen der Oostersche kunst hooren verklaren, waaruit duidelijk werd, hoe ook zij, alhoewel een wereld voor zich vormend, toch een grooten schakel uitmaakt in den keten der geheele kunstontwikkeling, en wel van een kracht zoo sterk, dat zij in oerouden tijd, zooals we zagen, reeds van grooten invloed was op

de Europeesche kunst, haar voorbeelden leverde, en later in de middeleeuwen op nieuw hare vormen aan het Westen zou afstaan, waarvan de kunst zelve zich reeds na den val van het W.-Romeinsche rijk was beginnen te ontwikkelen.

Jos. Cuypers gaf U een overzicht van de Latijnsche Architektuur van de IVde tot de VIIde eeuw, dus na het jaar 313, met het openbare optreden van den Christengodsdienst. Zij blijft in het Westen nog geheel onder den invloed der Romeinsche vormen, zóó zelfs, dat de gebouwen voor den openbaren Christelijken eeredienst bestemd, hun vorm ontleenden aan een bepaalde soort Romeinsche, welke daarvoor het meest geschikt bleken, en met bouwbeelden gedeeltelijk van afbraak overgenomen, voorloopig zonder eenige pogingen tot zelfstandige uiting.

Zoo grijpt ook een kunst in haar nood naar datgene wat zij in de nabijheid vindt. De zelfstandige uiting zou uit Byzantium komen, den zetel van het O. Romeinsche rijk, waar zich nu de Byzantijnsche kunst zou ontwikkelen, maar met elementen zooals de koepelbouw van het oude Rome eenerzijds, met Oostersche versiering anderzijds, en wel tot een kunst van zeldzame monumentaliteit, waarvan de invloed tot zelfs in Frankrijk merkbaar is.

Uit deze kunst, welke van de IVde tot de VIIde eeuw groeit, ontwikkelt zich de Romaansche architektuur, het eerst als de Lombardische en Karolingische van de VIIde tot de Xde eeuw, later als de eigenlijk Romaansche in de Xde, XIde en XIIde eeuw, in Italië, Frankrijk en de Rijnprovincies.

De voortzetting van deze is dan eindelijk de zoogen. gothische kunst in de XIIIde, XIVde en XVde eeuw

Ontstaan in Frankrijk, met een ontwikkeling over geheel westelijk Europa, maar in Italië, met zijn sterke oud-Romeinsche overlevering, slechts gedeeltelijk begrepen, waardoor die eigenaardige tweespalt ontstaat tusschen het opgaande gothische en het horizontaal klassieke vormschema.

Deze allen worden ook uit het Oosten gevoed, niettegenstaande hare zelfstandige ontwikkeling, Zoo is er een voortdurende wisselwerking, een wederzijds doordringen, een opbloei, groei en verval te bespeuren; en ook omgekeerd zal later de Ooosterscho Renaissance, in den tijd van Akbar de Groote, waarvan Kromhout u zoovele voorbeelden liet zien, door de Westersche Renaissance worden beïnvloed, door de kunst waarvan Weissman u het verloop schetste.

Deze had haar oorsprong in Italië, als terugkeer, wedergeboorte der antieke, maar ook zij was reeds lang in wording, toen nog de gothiek heerschte; want de schilders Giotto en Martuci poogden reeds in het begin der 14de eeuw zich van de middeleeuwsche overlevering, zooals die uit Frankrijk in Italië was ingevoerd, los te maken; daarnevens hadden de beeldhouwers Niccolo en Giovanni Pisano getracht, bewaard gebleven oud-Romeinsche voorbeelden na te volgen, terwijl ook de bouwmeesters andere idealen nastreefden dan hun vakgenooten aan gene zijde der Alpen.

Maar U hebt ook gehoord en U zult weten, dat in beginsel deze vormveranderingen tegen de 19de eeuw niet meer plaats grepen.

Nadat, zooals Walenkamp ontwikkeld heeft, de Renaissance haar laatste gewaad had afgelegd, daarop de kunstlooze tijd der revolutie was gevolgd, en ten slotte eindelijk door den wil van Napoleon er een

nieuw-Romeinsche stijl ontstond, maar met hem te gronde ging, omdat even kort als 's keizers droom, even voorbijgaand de kunstuiting was welke aan hem het aanzijn dankte, verdeelde de bouwkunst zich in verschillende stroomingen, gevolg van de studie der geheele oudheid, door geleerden, kunstenaars en filosofen; echter voorloopig met geen ander gevolg, dan dat de bouwmeesters zelf het meest verwonderlijke gebruik der oude stijlen maakten.

De geschiedenis der Bouwkunst neemt wel niet met de 19de eeuw een einde, evenmin als de geschiedenis in 't algemeen een einde neemt, maar wèl eindigt de geschiedenis der eigenlijke stijlen met den „empire"-stijl, de laatste vervorming der antieke. Er valt voor hen, die stijlvormen willen leeren, dus die vormen willen kennen, welke het uiterlijke karakter, het formeele van een stijl bepalen, na dien van de 18de eeuw eigenlijk geen kennis meer op te doen.

En nu is het zeker voor een examen in kunstgeschiedenis wel gemakkelijk, dat het vak reeds met de 19de eeuw een einde neemt; toch is dat feit op zich zelf te betreuren, omdat datzelfde feit de principieele oorzaak werd der terzijdestelling in de publieke waardeschatting van de bouwkunst als een kunst, omdat zij daardoor maatschappelijk was vervreemd. Want wat gaf de bouwkunst te zien? Men zag gebouwen optrekken in Griekschen en Romeinschen stijl, in Romaanschen en gothischen stijl, in Renaissance-stijl, zoowel in Hollandsche als in buitenlandsche, alnaar keuze van den lastgever, of naar inzicht of smaak van den bouwmeester; en wilde men eens zeer bizonder, 't zij knap of bizar doen, dan kwam zelfs de Indische stijl aan de beurt, waarbij ik bijv. denk aan den Park-

schouwburg. In 't kort, men zag al die architekturen, waarvan men wel eens gehoord of op zijn best iets had geleerd.

En deze wijze van bouwen sprak zóó van zelf, dat er ook van niets anders sprake kon zijn, of een gebouw moest in een te klassificeeren stijl worden gebouwd.

Maar wat was daarvan het gevolg? Het gevolg was, dat daardoor juist het begrip van bouwkunst geheel verloren ging; omdat men meende, dat dat begrip alleen door de uiterlijke vormen werd bepaald; dat het wezen der bouwkunst van dien uiterlijken vorm afhing, en dat dus de kennis van dat begrip werd vastgesteld door de meerdere of mindere kennis, welke men van die stijlvormen had.

En daar het nu van zelf sprak, dat een grondige kennis daarvan alleen door een professor in de kunstgeschiedenis kon worden bereikt, was een algemeene lusteloosheid om tot het begrip van bouwkunst door te dringen daarvan het gevolg niet alleen, maar een veel slimmere toestand: die van volslagen onverschilligheid ten haren opzichte.

Men vond het niets vreemd, àl die vreemde vormen te zien gebruiken, vormen van honderden jaren geleden, door geheel andere menschen gemaakt.

Men dacht er niet aan te vragen hoe of het toch kwam, dat we zelf niet onze eigen vormen maakten; men vond het niets gek, dat een doode in plaats van een levende taal werd gesproken.

En de bouwmeesters zelf wisten niet beter, of de kunst van bouwen was alleen denkbaar met die bepaalde stijlvormen.

Er kwam zelfs een bouwkunst zonder, en een

bouwkunst met een kunst; terwijl al die bouwmeesters van vroeger hun gebouwen optrokken in de traditioneele vormen van hun tijd en daarbij waarschijnlijk niet aan kunst, maar zeker niet aan stijl dachten.

Maar de 19de eeuw deed juist het tegenovergestelde. Zij dacht geweldig veel over kunst, en schreef daarover een onnoemelijk aantal boeken; er kwamen academiën met professoren in de kunstgeschiedenis; men bouwde altijd door in stijl, met dat gevolg, dat hoe meer de bouwmeesters stijlvormen hadden bestudeerd, hoe minder het publiek er van begreep, waardoor, ik herhaal nog eens, die kunst, die krachtens haar wezen en maatschappelijke beteekenis het meest in de maatschappij moest staan, zich van die maatschappij vervreemdde. Want inderdaad is de bouwkunst der 19de eeuw, zelfs in haar hoogste uitingen, geweest een eklektische, d. w. z. eene, welke haar formale schoonheid aan die van vroeger tijden ontleende.

Toch past ons daar, waar dat met grooten ernst is geschied, geen verwijt. En dat is het eerst het geval, zooals Weissman en Walenkamp U dat ook reeds uitvoeriger meedeelden, met de Grieksche architektuur en later met een herleving der nationale Renaissance en der gothiek, een beweging, welke zich in alle landen vertoont.

De eerste was een gevolg van de algemeen geestelijke beweging naar de klassieken; een zoeken in hoever de Grieksche vormen zich aan dezen tijd konden aanpassen, een beweging, eenigszins te vergelijken met de vroegere Italiaansche Renaissance.

Er heerschte een Grieksche narkose, zoodat

werpen, zonder *eenige* overweging van verschil
werpen, zonder *eenige* overweging van verschil
van *tijd*, *kultuurvoorwaarden* en *klimaat*, welke laatste zeker van dat soort plagiaat het *allerslimste* beteekende. Oorzaak en *gevolg*, want bouwkunst is een *gevolg* en geen *oorzaak* van kultuur, werden omgedraaid. De grootste ongerijmdheid, om slechts *één* voorbeeld te noemen, beging o.a. de bouwmeester Hansen te *Weenen*, die den hoogen *verwarmingsschoorsteen* van het parlementsgebouw den vorm gaf van een Grieksch-Romeinschen zuil, uit welks kapiteel, als beneden gestookt wordt, de *zwarte* rook *uitstoomt*.

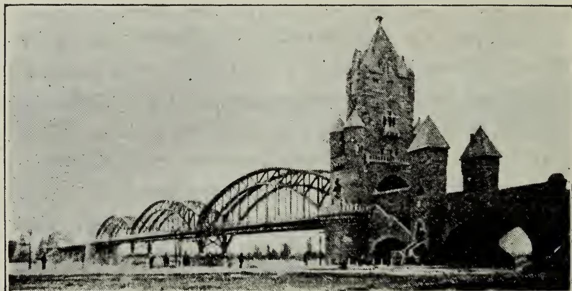
Hoe moeielijk het in 't algemeen is zich van valsche romantiek los te maken, bewijzen o.m. tal van bouwwerken nog uit den *allerlaatsten tijd*, waar de meest *moderne* constructies o. a. van ijzer, nog geheel zijn samengesteld met architektuur uit *vroeger* tijd; en zelfs gaat men zoover, hier en daar aan *Ingenieurswerken*, als spoorbruggen en spoorweghallen bijv., bouwconstructies aan te passen, welke *volkomen* doelloos zijn.

Moet men zich, met degelijke feiten voor oogen, dan verbazen, wanneer de kunst van bouwen niet wordt begrepen en deze zich van de maatschappij vervreemdt?

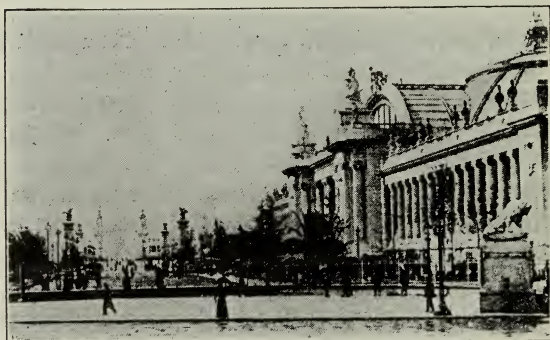
Dan was de herleving der moderne renaissance en gothische beweging een veel meer belovende, omdat deze kunsten althans oorspronkelijk waren, van eigen bodem en eigen geest, met dit gevolg dan ook dat deze beide richtingen, maar vooral de gothische, voor de moderne bouwkunst van bizondere beteekenis werden.

Intusschen bedroog men zich toch in de meening, dat de middeleeuwsche kunst ook een krachtige kunst

voor den tegenwoordigen tijd zou kunnen worden, een feit waarop ik nog terugkom.



IJzeren spoorwegbrug met een doellooze ingangspoort in middeleeuwsche vormen.



Gebouw der Parijsche tentoonstelling van ijzer en glas met een steenen gevel in vormen van vroeger tijden.

En de oorzaak was natuurlijk principieel dezelfde als waardoor de Grieksche aspiratiën moesten mislukken, nl. de erkenning, dat ook zij niet is van eigen tijd.

De 19de eeuw, en dan bedoel ik daarmee de stroo-

ming in 't algemeen, met erkenning van den zeer verdienden invloed van het belangrijk sterk persoonlijk werk van enkele bizondere bouwmeesters op de ontwikkeling der architektuur van dezen tijd, zooals die door den vorigen spreker is ontwikkeld; die eeuw heeft ten slotte het inzicht doen rijpen, dat op een hooger plan beschouwd, het bouwen in stijl van onwaarde is geworden. Op een hooger plan, omdat slechts daar wordt ingezien, dat eerst dan iets bizonders wordt gedaan, wanneer de formale schoonheid, de bouwkunstige vorm, het resultaat is van eigen zoeken, van eigen vinding.

De ongeloofelijkste drijfjacht in stijlen eenerzijds, en de meest ernstig bedoelde herleving der Vaderlandsche Renaissance en der gothiek anderzijds, met een quantitatief, zoowel als qualitatief volslagen uitputting, door de enorme bouwontwikkeling bevorderd, moest ten slotte wel tot het inzicht leiden, dat een chaotische verwarring karakteriseert de bouwkunst der 19de eeuw, of wijsgeerig gesproken:

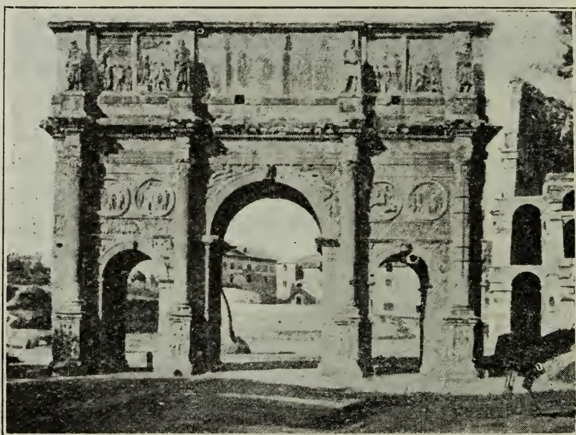
,,De doorgaande ontwikkeling van den geest uitte zich in de 19de eeuw aan den stof op zeer verschillende en wel onnatuurlijke wijze, hetgeen dus bewijst, dat die ontwikkeling zelf aan verwarring en onnatuurlijkheid leed."

Die ontwikkeling bewijst echter nu in een andere richting te gaan. Welke is die richting?

Ik zeide reeds, dat de bouwkunst is de kunst van zuiver samen-stellen, het begrip waardoor naar ik meen weer het punt van aanknooping is gevonden.

Wat toch heeft de stijl-architektuur in verband met dit begrip in 't algemeen gebracht? Geheel afgescheiden van de betrekkelijke waarde der ververschillende oorspronkelijke stijlen onder-

l i n g, dus getoetst aan de meer of m i n d e r juiste beantwoording van het z u i v e r e begrip van bouwkunst, een punt ter bespreking, dat hier te v e r zou voeren, zult U kunnen begrijpen, dat de 19de eeuw, juist door het o p n i e u w te voorschijn roepen der vormen uit v r o e g e r tijden, er van zelf toe m o e s t komen, het in 't a l g e m e e n met dat begrip van zuiver samenstellen n i e t nauw te nemen, omdat men aan de uiterlijke vormen bleef hangen, den g e e s t niet



Oud voorbeeld van een Romeinsche triomfpoort.

kende, waarvan het straks genoemde voorbeeld van den verwarmingsschoorsteen wel het treffendst is. Want moest niet juist het omgekeerde het geval zijn, dat de geest werd opgenomen, dat volgens hem werd gearbeid, en de uiterlijke vorm werd prijsgegeven, niet werd gekend?

Maar zelfs op een z e e r hoog plan van uitgang, zooals de moderne gothiek in de verschillende landen

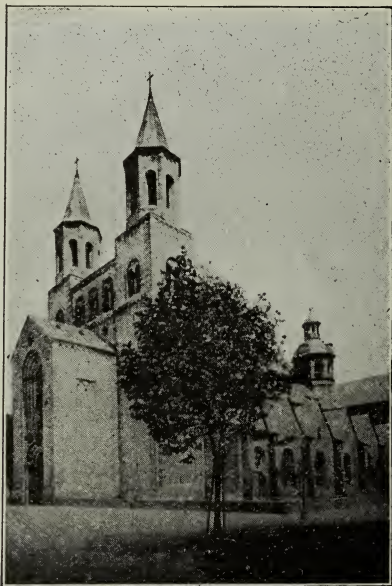
ons toont, moest een verslapping van dat begrip intreden, omdat de ontwikkeling van den geest in dezen tijd een andere moet zijn, dan die van 600 jaren geleden, zoodat bij éénzelfde formale uiting er toch een tweespalt uit moet geboren worden, hetgeen den fijnen opmerker dan ook niet ontgaat.



Modern voorbeeld van een Romeinsche triomfpoort.

De geest welke vroeger het zoo bewonderenswaardige gothische portaal schiep, was niet dezelfde als de tegenwoordige. Wil men dus zulk een zelfde gothisch portaal bouwen, dan moet er iets minderwaardigs ontstaan, omdat dat niet is de uiting van den hedendaagschen geest.

De geest welke voor 300 jaren den zoo prachtigen Hollandschen topgevel ontwierp, was niet dezelfde als de tegenwoordige. Wil men dus zoo'n zelfden topgevel bouwen, dan moet er iets minderwaardigs ontstaan, omdat deze niet is de uiting van den hedendaagschen geest.

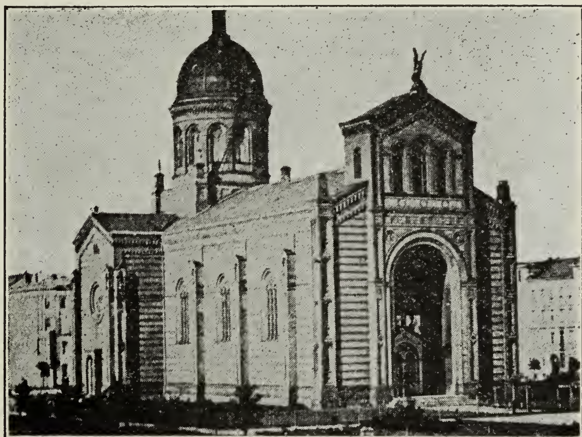


Oud voorbeeld van een Romaansch portaal.

En juist, omdat de geest een andere is, blijft zelfs een letterlijke copie levenloos.

Dat alles is te zien, maar, zooals gezegd, alleen door den fijnen opmerker, niet door „the man in the street." Want dat, en dat alleén is principieel de oorzaak der groote dorheid van al die 19de eeuwsche

gebouwen, datgene wat een kunstenaar razend maakt, als hij na van oude architectuur te hebben genoten voor nagemaakte nieuwe komt, dat hij dan komt van 't leven in den dood; want die nieuwe architectuur is een uiting van den geest, die voor die uiting dood is; de 19de eeuwsche stijl-gebouwen zijn poppen uit een wassenbeeldenspel, die U aanstaren, en geen levende wezens.



Modern voorbeeld van een Romaansch portaal.

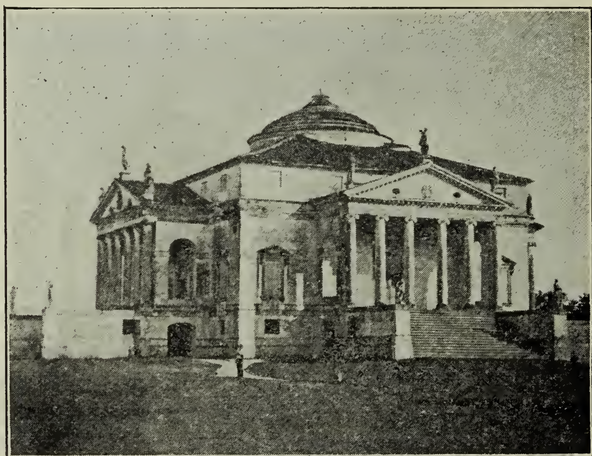
De bouwkunst is dus de kunst van zuiver samenstellen.

Nu zien wij uit de groote verwarring van denkbeelden en inzichten van dezen tijd, in 't algemeen toch wel deze ééne groote bedoeling naar voren komen, die van organiseeren; een trachten om regeling te brengen in de zoo ingewikkelde maatschappelijke verhoudingen, deze te vereenvoudi-

gen en daaraan een zooveel mogelijk praktischen vorm te geven.

En wanneer nu bouwkunst is de stoffelijke uiting der altijd doorgaande ontwikkeling van den geest, dan zal ook die bedoeling in de bouwkunst zichtbaar moeten zijn.

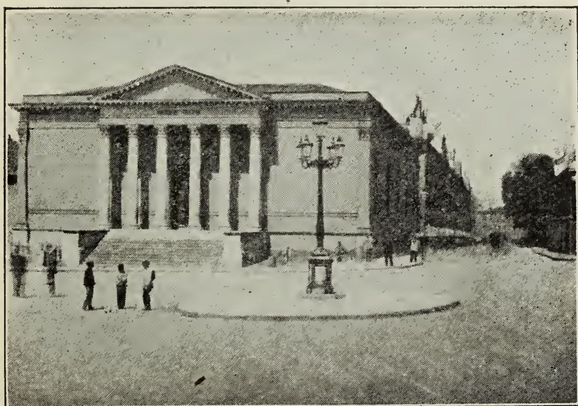
En inderdaad zien wij dat ook gebeuren. Het karakter der moderne kunstbeweging, zooals die in het



Oud voorbeeld van een Zuilenhal met fronton.

laatste 10-tal jaren der vorige eeuw is begonnen; het allereerst aan meubelen- en binnen-architektuur, en spoedig daarop aan kleine landhuizen, is dat van grooten eenvoud, van praktisch bedoelen, in een woord van zakelijkheid. En die bedoeling zien wij overal naar voren komen, niettegenstaande de formeele uiting daarvan verschillend is, al naar aanleg en temperament. „Naast en boven de verschillende stroomingen," zegt Walenkamp aan 't slot zijner

voordracht, ,,begint zich één enkele hoofdkaraktertrek in de moderne bouwwerken uit te spreken; een algemeene eigenschap uitblinkend boven alle nationale verschillen. Deze hoofdtrek der monumentale kunst spreekt zich voornamelijk uit in het overal waarneembaar streven naar doeltreffendheid, constructieve juistheid, eenvoud, klare overzichtelijkheid en grootheid. Daarmee is nog geen s t ij l v o r m bereikt, maar



Modern voorbeeld van een zuilenhal met fronton.

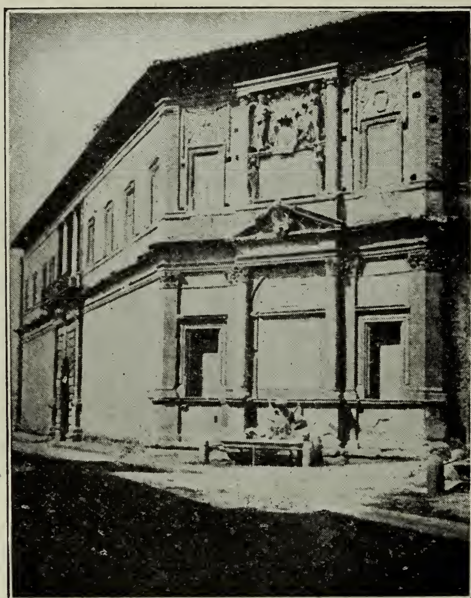
alleen de bedoeling uitgedrukt, van in 't algemeen zakelijk te willen zijn."

Nu klinkt dat woord niet zeer k u n s tvol en toch behoeft zakelijkheid het k u n s t v o l l e niet uit te sluiten, hetgeen duidelijk wordt, wanneer men dat woord maar niet verwart met a l datgene wat met z a k e n d o e n in verband staat.

Trouwens als Albert Verwey zegt dat ,,het e i g e n l ij k m o d e r n e in de kunst b e z o n n e n h e i d is," dan zegt hij met een ander woord h e t z e l f d e, en

komt dus evenzeer tot de erkenning, dat het streven der moderne beweging is, tot bezonnenheid te geraken.

De moderne kunst gaat dus van de bedoeling uit voor alles te overleggen en praktisch te overwegen, wil zij in dezen tijd aan haar doel be-



Oud voorbeeld van een hoekarchitektuur.

antwoorden. Hare beoefenaren van nu zijn meer dan ooit op het nastreven daarvan aangewezen, omdat de eischen te dien aanzien gesteld, veel zwaarder zijn dan ooit te voren.

Maar sluit nu zulk een zakelijk overleg het kunstvolle uit? Is het waar dat de kunst eerst met het

ornament begint? Is het kunstvol om niet praktisch te zijn, en niet zakelijk te overwegen? En is dit ten slotte een dekmantel voor gebrek aan fantasie, of belemmert het de ontplooiing daarvan en dat temeer daar het onzen tijd, zooals Kromhout terecht opmerkte, juist terdege aan fantasie mangelt?



Modern voorbeeld van een hoekarchitektuur.

Integendeel; want de natuur zelf geeft daarvan het voorbeeld in al haar levende schepselen, welke doelmatig zijn georganiseerd: ,,Das schöne," zegt Kant, ,,soll die Form der Zweckmässigkeit in sofern haben, als die Zweckmässigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wargenommen wird." De doelmatigheid moet dus als vanzelfsprekend, aanwezig zijn; maar dan is het aan

den kunstenaar het voorwerp zoodanig te vormen, dat de bedoeling dezer doelmatigheid niet zichtbaar is; dus, om het van nutsvoorwerp tot kunstvoorwerp op te heffen.

En ook Scheffler zegt in zijn opstel: ,,Konventionen der Kunst;" 2) ,,Was die Nutzkünstler Zweckge-

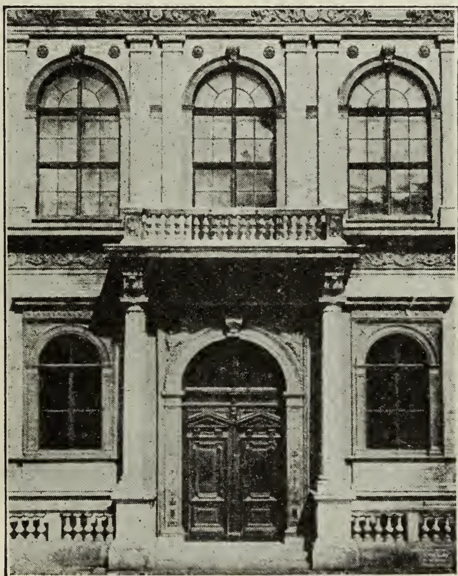


Oud voorbeeld van een renaissance portaal.

danken nennen, ist im grunde Kausalitätsidee, also Gottidee, und die eifrigen Versuche, Wohnhaus und Geschäftsgebäude vernünftig zu construiren, sind auf Unterströmmungen zurückzuführen, die van religiöser Sehnsucht bewegt werden."

Scheffler ziet dus in deze zuiver praktische bedoeling, ook den geest van het al, den geest, welke de geheele natuur doordringt, den geest Gods.

Maar rijst nu niet ten slotte de vraag, of wij wel iets geheel nieuws doen; of deze bizonderheid uitslui-



Modern voorbeeld van een renaissance portaal.

tend van dezen tijd is, wanneer we trachten zakelijk te zijn; en dan bedoel ik daarmee niet alleen in datgene, wat de nutsvraag, maar ook in datgene wat de eigenlijke kunstuiting betreft.

Doen we wel iets geheel nieuws, wanneer we bij samenstelling van geheel en onderdeelen,

voor een zakelijke beperking der constructie zorgen niet alleen, maar er ook voor zorgen, dat de kunstuiting, laten we zeggen de versiering, eveneens vertoone een groote beperking in hare toepassing, dus dat ook zij is het resultaat van veel overleg, van wikken en wegen, kortom van zakelijkheid? Volstrekt niet, want juist die eigenschap is de eigenschap van alle groote tijden, van alle

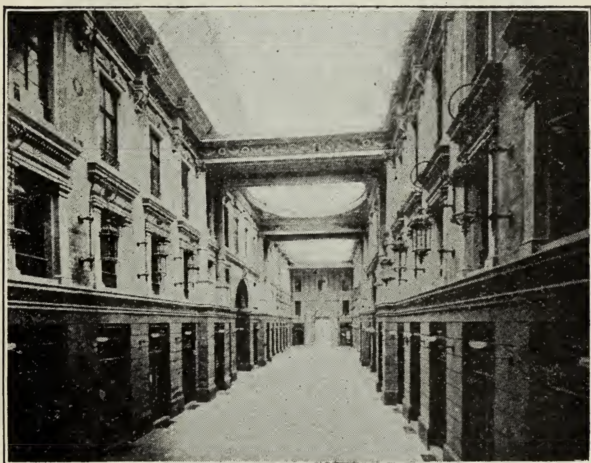


Oud voorbeeld van een renaissance-gaanderij.

groote kunst in 't algemeen, maar meer in 't bizonder die van Grieken en Middeleeuwers.

Immers de reeds genoemde perioden van elk kunsttijdvak, die van onontwikkeldheid, ontwikkeldheid en vergeestelijking, werden door van der Pek, in navolging van Hegel, ook genoemd, die van nastreven, bereiken en overschrijden. Welnu, dat bereiken, en daarop werd door v. d. Pek ook reeds gewezen, houdt van zelf

in het uiterste overleg, het resultaat van lang en moeizaam werken en dat niet alleen wat de nutsvraag betreft, omdat in een werk van bouwkunst, min of meer als van zelf sprekend, naar een doeltreffende oplossing wordt gezocht, maar vóór alles ook wat de kunstvraag betreft. En dat hierin voor ons westerlingen bovenal de Grieksche en Middel-



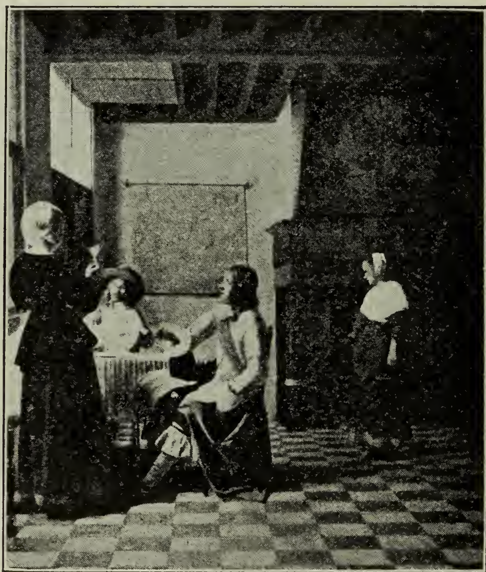
Modern voorbeeld van een renaissance gaanderij.

eeuwsche kunsten uitmunten, ligt in beider architurale hoogstwaardigheid, waartoe ik, wat de eerste betreft, wederom Leliman wil aanhalen, die van de Dorische constructie zeide: dat zij geen raadselen ter ontcijfering gaf en bovendien zijn citaat van Voltaire, dat op onovertrefbare wijze juist de erkenning van die eigenschap weergeeft:

Simple en était la noble architecture
Chaque ornament en sa place arrêté

Y semblait mis par la n e c e s s i t é.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'oeil satisfait embrassait sa structure,
Jamais supris et toujours enchanté. [3])

En voor de tweede een korte karakteristiek van Cuypers; n.l. deze:



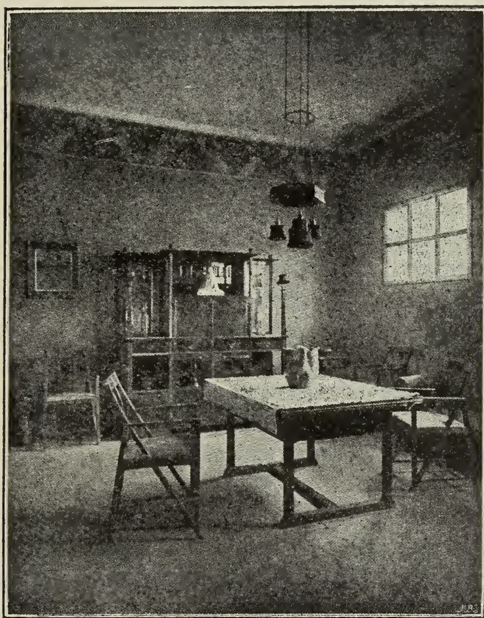
Voorbeeld van oud vertrek, om de eenvoudige redegevende samenstelling te doen zien.

,,Elk voorwerp verkrijgt den vorm, welke door zijn s a m e n stelling a l l e r e e r s t vereischt wordt. De versiering is n i e t in het karakter van t ij d e l ij k e opluistering, maar groeit op uit de samenstelling z e l v e."

De schaal waarop a l l e monumenten zijn aange-

legd, houdt steeds verband met de menschelijke gestalte.

De ontwikkeling van klein naar groot gaat steeds door vermenigvuldiging.



Voorbeeld van modern vertrek om duidelijk te maken dat tegenwoordig diezelfde redegevende eenvoud, maar in anderen vorm, wordt beoogd.

De uitwendige vorm is steeds een gevolg van de inwendige inrichting.

En ten slotte, de beelden- en figurengroepen worden alleen toegepast om de bestemming van 't gansche te verduidelijken.

En is nu niet juist dàt de groote verdienste der

nieuw-*gothische* richting in de vorige eeuw, er opnieuw de *aandacht* op te hebben gevestigd, dat de bouwkunst *in dien geest* moet worden opgevat?

Dat dus het begrip van zuiver samen-stellen in deze korte formule is neergelegd; een begrip naar 't welk de kunst van den modernen tijd wederom opnieuw moge handelen.

Ofschoon overbodig, moge in dit verband toch nog eens worden herhaald, dat op dat *begrip* alleen de nadruk moet vallen, en dat daarbij dus niet aan de formale uiting moet worden gedacht.

De middeleeuwsche kunstvorm als zoodanig moet dus *evenmin* worden overgenomen; maar er moet naar een *nieuwen* kunstvorm worden gestreefd. Naar een nieuwen kunstvorm voor een architektuur, welke volgens dat begrip wederom zuiver is samengesteld, waaruit in dien zin dezelfde geest spreekt, omdat er altijd analogie is, gelijkvormigheid van rede, omdat het Al telkens hetzelfde stelt...... maar op *andere* wijze.

Welnu, het scheppen van die andere wijze is het vraagstuk waarvoor we *nu* staan, omdat de *ontwikkeling zoover* is gekomen, dat naar de oplossing van dat vraagstuk wordt *verlangd*.

Een nieuwe kunstvorm dus, een nieuwe samenstelling voor het oplossen van *hetzelfde* vraagstuk „het scheppen van *ruimten*;" en, omdat de voorbeelden van de bouwkunst in de natuur *niet* zijn te vinden, en het scheppen van massa's, d. w. z. van hun *maat*, *vorm* en *evenwicht* een gevolg is van onze *kennis*, zal ook omgekeerd de *mate* van die kennis zich direct doen gevoelen op het scheppen van die ruimten; d. w. z. van die *architectuur*.

De kennis nu, die we noodig hebben tot het scheppen van ruimten betreft natuurlijk die der daartoe vereischte middelen, n.l. der bouwmaterialen, reden waarom de bouwkunst ook in dien zin is de stoffelijkste aller kunsten. Die kennis is tweeërlei, n.l. van statischen aard, ter bepaling van maat en evenwicht, en hier komt de bouwkunst op het gebied van den ingenieur, en van aesthetischen aard, ter bepaling van vorm en kleur, het gebied van den architekt.

Om die reden zijn de bouwstoffen ten allen tijde van grooten invloed geweest op den vorm, zoowel van massa als van ruimte, omdat deze tot op zekere hoogte van dat materiaal afhangt. Het spreekt van zelf dat een ruimte, welke uit ijzer en glas moet worden samengesteld, wat de ruimte betreft, d. i., van licht, schaduw en kleur en wat de massa betreft, d. i. van maat, vorm en evenwicht, geheel zal verschillen van eenzelfde ruimte, welke uit steen en hout moet worden opgebouwd; en dat dus eenerzijds de wetenschap van den ingenieur, anderzijds die van den architekt voor twee verschillende oplossingen staat, ofschoon het vraagstuk als zoodanig hetzelfde blijft.

En het geheele historisch verloop zal U dan ook den invloed hebben doen zien van het materiaal op den vorm der gebouwen, en waar, zooals in de meeste gevallen bleek, een verschillende keus niet mogelijk was, d. w. z. wanneer men beperkt bleef tot de materialen welke het land opleverde, ook een zeer beperkte kunstuiting daarvan 't gevolg was.

Maar we zien ook, dat, sedert de vlucht die de industrie heeft genomen, eenerzijds de verkeersmiddelen het mogelijk hebben gemaakt, dat ook buitenlandsche materialen ruimschoots kunnen wor-

den toegepast, en anderzijds de uitvindingen ons een aantal nieuwe materialen ter beschikking hebben gesteld. „De hooge vlucht der wetenschap, gedurende de laatste eeuw," zeide Walenkamp, „moest ongetwijfeld ook op de bouwkunst van krachtigen in-



Voorbeeld van een oud huis om de redegevende, eenvoudige massa-verdeeling in verband met de inwendige samenstelling te doen zien.

vloed zijn, en wel voornamelijk voor zoover het de stoffelijke verwezenlijking harer scheppingen betreft. De groei der technische wetenschappen opende op dat gebied gezichtsvelden, waarvan de stoutste geesten der oudheid nooit droomden."

En daar nu de bouwkunst gebonden is aan nutsvragen, is het ook duidelijk dat de bouwstoffen, omdat deze met de nutsvraag in het nauwste verband staan, van grooten invloed zijn, niet op den eigenlijken stijlvorm, want deze, als van geestelijken aard, beheerscht de stof, maar wel op den vorm der gebouwen, zooals reeds met een voorbeeld werd aangetoond.

Ik zeide reeds dat in dezen tijd de groote bedoe-



Voorbeeld van een nieuw huis, om te doen zien dat in anderen vorm hetzelfde heden ten dage wederom wordt nagestreefd.

ling van organiseeren, van praktisch handelen naar voren komt, en dat daardoor het onderzoek naar de nuttigheid van nieuwe bouwstoffen den bouwmeester een zeer bizondere taak oplegt.

Welnu, de architekt van tegenwoordig staat dus voor het vraagstuk van altijd: ruimten te scheppen met nieuwe zoowel als met reeds lang beproefde materialen, maar vooral met zoodanige, welke den mensch van dezen tijd voldoen; en aangezien nu de

ontwikkeling gaat ook in *die richting* naar het *zakelijke*, het scheppen van ruimten met *groote* overdekkingen op *kleinere* steunpunten, en omdat wij, constructief, steeds op elke wijze naar *vergeestelijking* trachten, kàn hij niet alleen, maar moet hij *meerdere* en *andere* materialen gebruiken dan *vroeger*, omdat hij genoodzaakt is dat te doen, wil hij aan de behoeften van den mensch van dezen tijd voldoen, wil hij aan de *nutsvraag* beantwoorden.

Hij zal zelfs genoodzaakt zijn tot gebruik van het ijzercement en niet alleen tot *overdekking*, maar tot samenstelling van zijn *geheele* gebouw, wanneer het zal blijken aan de nutsvraag te voldoen; hij zal *spiegelruiten* en *torgamentvloeren* moeten gebruiken, principieel met dezelfde bedoeling als waarom de Ingenieur de *straten* beasphalteert; kortom hij zal al die materialen moeten toepassen, welke physika en chemie *uitvinden*, *mits* het zal blijken, dat zij aan de nutsvraag beantwoorden. Maar hij moet ook, en dat is zijn *taak*, maar ook zijn *plicht*, er voor zorgen, dat deze materialen *zoodanig* worden toegepast, dat hij evenals de natuur *boven* de nutsgedachten uitgaat.

Ik kom *even* terug op de *drie* perioden; die van *groei*, *bloei* en *verval*, welke zich bij elk kunsttijdvak voordoen, en door van der Pek werden genoemd, die van onontwikkeldheid, ontwikkeldheid, en vergeestelijking, welke zich kenmerken door *zoeken*, *vinden* en *ontevreden-zijn* of: *nastreven*, *bereiken* en *overschrijden* of ook *studeeren*, *vaardigheid verkrijgen*, *zich verfijnen*.

Nu zou ik aan die evolueerende reeks willen *toevoegen* die van *ondoordachtheid*, *bezon-*

nenheid en willekeur, waarmee dan eenerzijds een aanknoopingspunt zou gevonden zijn met de reeds genoemde verklaring van Verwey, dat het moderne in de kunst bezonnenheid is, en ook anderzijds met Walenkamps beschouwing, die



Voorbeeld van ondoordachtheid, bezonnenheid en willekeur aan één gebouw. [1])

zeide, dat voor toeval en willekeur, berekening en overweging in de plaats treden, want dat, zeer terecht, gevoel en verstand geenszins tegengestelden zijn; dat de geheele evolutie er op

---

1) De meest linksche partij van het gebouw is de oudste en vertoont, alhoewel een zeer fraaie architektuur, toch vele nog niet goed doordachte gedeelten.

Daarop volgt het middenschip met een goed overwogen massaverdeeling en samenstelling, dus een bezonnen architektuur.

De torens eindelijk (de linksche bleef onvoltooid) zijn van den jongsten datum, en geven een meer fantastischen, dat is willekeurigen bouw te zien.

Eenige overladenheid is gewoonlijk daarvan het kenmerk.

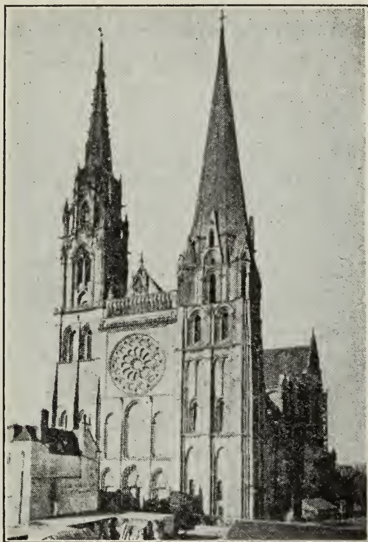
gericht is, het meest volkomen huwelijk tusschen gevoel en verstand te scheppen, en dat het juist de bouwkunst is, welke van de hoogste oudheid af bezig is, het gevoel van het verstand te doordringen; dat haar groote werkzaamheid bestaat in een langzame onderlinge penetratie beider eigenschappen; en dat juist daarom de bouwkunst de kunst bij uitnemendheid is, omdat haar scheppingen, willen het waarachtige kunstwerken zijn, zoowel verstands- als gevoelsinhoud eischen.

Dat nu het eenmaal bereikte wordt overschreden, de bezonnenheid, d. i. de zoo heerlijke eigenschap van klaarheid, zelve wederom ontwikkeld uit de ondoordachtheid, voor willekeur plaats maakt, het verstand door het gevoel wordt verdrongen, openbaren inderdaad de werken van bouwkunst op treffende wijze.

Toonen toch de Romaansche gebouwen, om bij een paar voorbeelden uit later tijd te blijven, niet in den beginne die naïve, men zou willen zeggen kinderlijke en daardoor zoo beminnelijke ondoordachtheid, welke langzamerhand voor de volle bewustheid plaats maakt, uitingen van gevoel en verstand beide, maar die dan ook door helderheid van massa-verdeeling, en bewonderenswaardigheid van toepassing der kunstvormen, onovertroffen blijven. En toonen niet de latere werken een langzame verslapping van overweging, en daardoor overgang tot willekeur en onklaarheid?

En toont ons het gothische tijdvak niet precies hetzelfde? Ja, is ten slotte de gothiek zelf niet een overschrijding der Romaansche bezonnenheid, de vergeestelijking daarvan, zooals Cuypers zelf betoonde, met het noodzakelijk gevolg van

onklaarheid in vergelijking met de Romaansche architektuur, hetgeen ten duidelijkste uitkomt bij de overschrijding der evenwichtsvoorwaarden met de gevolgde noodzakelijke toepassing



Voorbeeld van ondoordachtheid, bezonnenheid en willekeur aan één gebouw. [1])

van luchtbogen en in torentjes eindigende steunberen.

---

1) Hier toonen de ondergedeelten van middenpartij en torens de oudste nog niet goed doordachte architectuur, o.a. daardoor dat een steunbeer in het midden van het torenvlak zit.

De doordachte bezonnen vormen zijn dan aan het venster en aan die van den rechter toren te zien; terwijl de linker torenspits door onduidelijke vormen en overladenheid de jongste architektuur van willekeur verraadt.

En toont niet ten slotte de Renaissance, principieel zelf reeds een eenigszins onklare kunst, door hare overneming van 't Romeinsche vormen-schema, dat, van Griekschen oorsprong, in den vorm van zuil en pilaster, op niet rationeele wijze werd toegepast, overal, hoe ze in den beginne nog onbewust, ondoordacht, gothische vormen toepast, langzamerhand tot bezonnenheid geraakt, en dan niet haar beminnelijkste, maar wel haar rijpste werken

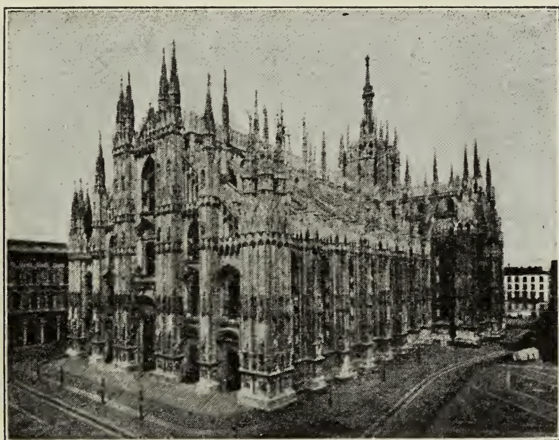


Voorbeeld van een volkomen duidelijkheid in massaverdeeling (Romaansch).

voortbrengt, en ten slotte ontaardt in de barokkunst, een kunst, o zeker, van geweldige kracht, juist omdat ze willekeurig is, maar toch een, omdat het gevoel alleen aan het woord is, waarbij alle duidelijkheid van samenstelling langzamerhand verloren gaat.

Er moest een nieuwe periode komen na de 18de eeuw, toen de Renaissance had uitgeleefd, te veel wilde bereiken.

Het was nu de 19de eeuw voorbehouden het tijdperk van zoeken te zijn, dat van ondoordachtheid, welk tijdperk echter door maatschappelijke omstandigheden eenerzijds, en geestelijke verbizondering anderzijds, zich niet kon behoeden voor groote afdwalingen op kunstgebied, waardoor een meer geleidelijke evolutie, zooals vroeger, onmogelijk werd of werd vertraagd.

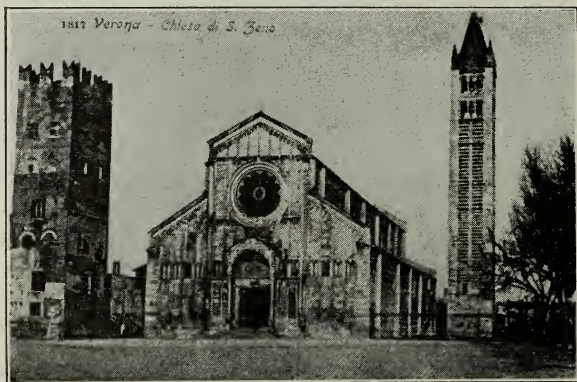


Voorbeeld van volkomen onduidelijkheid in massaverdeeling (Ital. gothiek).

Zij gaf blijken van inderdaad groote ondoordachtheid, door haar te kwader uur ontwikkelde stijl-architectuur, in welke nu eindelijk de bezonnenheid langzamerhand schijnt weer te keeren.

Vat men de beschouwingen te zamen, dan komt men tot het inzicht, dat wij op de grens staan tuschen een tijd van onontwikkeldheid, van zoeken,

nastreven en studeeren, in 't kort van ondoordachtheid, en een tijdperk van ontwikkeldheid, van vinden, bereiken en vaardigheid verkrijgen, in 't kort van bezonnenheid; dat alle teekenen in de ontwikkeling der bouwkunst er op wijzen, hoe de bezonnenheid is weergekeerd, die groote eigenschap van alle bloeiperioden der verschillende stijlen, een bezonnenheid zoowel wat de beantwoordig der nutsvraag als der kunstvraag betreft.



Voorbeeld van een zuiver omlijnd gevelfront in verband met den vorm van het gebouw. (Rom.)

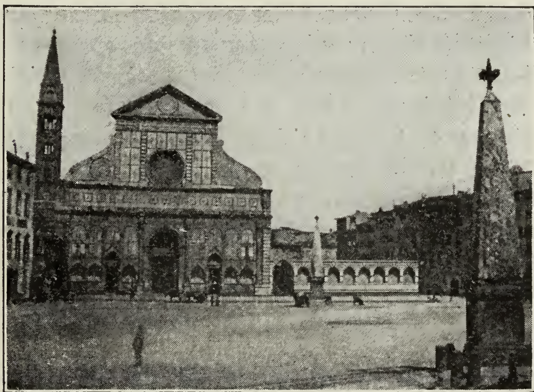
Het is nu de kunstvraag welke de formale schoonheid, de andere wijze omvat. Er zal dus een nieuwe kunstvorm moeten komen voor de geheele materie, welke wij nu tot onze beschikking hebben, tot het scheppen van ruimten. De kunstbeweging van den laatsten tijd heeft inderdaad vele pogingen doen zien tot het scheppen van een nieuwen stijl, natuurlijk betiteld met den naam van zijn maker.

Deze stijl of stijlen kenmerkten zich gewoonlijk door

een min of meer grillig karakter, zoo zelfs dat er reeds spotnamen voor bestaan.

Het ergste is nu, dat deze grillige afdwalingen, artistieke ondoordachtheden, met de geheele moderne beweging worden vereenzelvigd, en door de kortzichtigen en conservatieven als wapen tegen de moderne kunst worden gebruikt.

Kortzichtigen, want bij eenige kennis der ontwikkelingsgeschiedenis der kunst, blijkt toch wel ten dui-



Voorbeeld van een onzuiver omlijnd gevelfront in verband met den vorm van het gebouw (Renaissance).

delijkste, dat één mensch niet in staat is een stijl te scheppen, omdat de geest van een mensch, zij hij nog zoo geniaal, niet zoodanig ontwikkeld kan zijn, dat hij met volkomen bezonnenheid de geheele materie, zoowel wat de nutsvraag, als wat de kunstvraag betreft, kan beheerschen.

Het historisch overzicht leert, dat alle kunstperioden een lang verloop hebben, en dat de eene in geleide-

lijke ontwikkeling zonder belangrijke sprongen in de andere overgaat.

Want zelfs het ontstaan der Renaissance, hetgeen een revolutionaire daad zou kunnen worden genoemd, een barsch breken met een volontwikkelde kunst, de gothiek, geschiedde toch niet opeens; zij was reeds jarenlang in wording, zoodat bijv. in de eerste werken van dien tijd, kleinere zoowel als grootere, de gothische spitsboog en de antieke kolom naast elkaar voorkomen, en de Capella Pazzi te Florence slechts schijnbaar het eerste architectonische werk was in den nieuwen geest.

Wij weten trouwens allen, dat noch de Grieksche, noch de Gothische, noch welke stijl ook de namen van één kunstenaar dragen, en dat wanneer men spreekt van den stijl van Iktinos of van een Steinbach, of van een Bramante, dit slechts verbizonderingen beteekenen binnen den eenmaal gevestigden stijl; dat zij slechts schakels zijn in den keten van onontwikkeldheid tot ontwikkeldheid, van ondoordachtheid tot bezonnenheid.

Zelfs de Grieksch Korinthische stijl, welke vereenzelvigd wordt met den beeldhouwer Kallimachos, de schepper van het Korithische kapiteel, was in wezen niet meer dan een vervorming van den Ionischen stijl. En datzelfde kapiteel, een versierend onderdeel, maar later van groote beteekenis, als karakteristiek voor de Romeinsche bouwkunst en dus ook voor de Renaissance, was ook weer samengesteld uit elementen, welke aan vroegere versieringsvormen waren ontleend.

Het gaat dus met de ontwikkeling der versieringsmotieven niet anders. Ook zij zijn onderworpen aan de groote wet der ontwikkeling.

Het zij mij vergund in dit verband, de reeds meermalen genoemde architekt en kunstgeleerde Gottfried Semper aan te halen.

Hij schrijft in zijn reeds door Walenkamp genoemd werk „der Stil": [4])

„Ja, die Natur, die grosse Urbildnerin muss ihren eignen Gesetzen gehorchen, denn sie kann nicht anders als sich selbst wiedergeben; ihre Urtypen bleiben dieselben, durch alles was Ihr Schoss in den aeonen hervorbracht."

Dus ook deze denker en volgeling vän Hegel kwam reeds tot het inzicht, dat de Natuur, dat is het Al, telkens op andere wijze...... hetzelfde stelt.

Maar houdt deze uitspraak niet tevens in, dat de mensch zelf geen nieuwe motieven bedenken kan, omdat hij zelf is de geest der natuur? En is hiermee niet de waan ontzenuwd van hem, die meent iets wat nog niet is geweest, te kunnen scheppen? omdat dan het werk van ieder kunstenaar, die daarnaar zou willen streven, onnatuurlijk moet worden en dientengevolge voorbeschikt is, als modegril te verdwijnen.

Maar de natuur vervormt wèl, is zelfs daarmee steeds bezig; is zelf steeds bezig zich te ontwikkelen, ofschoon hare oorspronkelijke typen altijd herkenbaar blijven, hetgeen Semper op de volgende schoone wijze heeft gezegd: [5])

„So wie die Natur bei ihrer Unendlichen Fülle, doch in ihren Motiven höchst sparsam ist; wie sich eine stetige Wiederholung in ihren Grundformen zeigt; wie aber diesen nach den Bildungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verschiedenen Daseinsbedingungen tausendfach modifizirt, in Teilen verkürzt oder verlängert, in Teilen

ausgebildet, in anderen nur angedeutet erscheinen; wie die Natur ihre Entwickelungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive, bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammend, in stetem Hervortreten, dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen, ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willekür," ik stipuleer, „sodern Alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen."

Uit deze uiteenzetting is dus het volgende besluit te trekken: Evenals de natuur hare oertypen vervormt, zoo ook kunt gij kunstenaars de oorspronkelijke kunstvormen slechts vervormen; maar zelfs wanneer gij dat doet, zult ge toch steeds de oorspronkelijke vaste kunstvormen daardoor heen zien schemeren.

En verder leert deze uiteenzetting, welke verdiende als spreuk boven elke kunstenaarswerkplaats te staan:

„Dat de natuur zelf met de eenvoudigste middelen een oneindig aantal verschillende kunstwerken te voorschijn weet te brengen; en dat daarbij niets willekeurig, integendeel alles het gevolg is der opperste doordachtheid en bezonnenheid."

Is hiermee niet duidelijk uitgesproken, dat een kunstenaar in zijn werk zakelijk moet zijn, dus spaarzaam in het gebruik van motieven, omdat de natuur zelf spaarzaam, d. i. zakelijk is?

Zou zij niet daarom zijn de meesteres der kunst?

Resumeerende, komen wij tot het besluit, dat de tijd waarin wij nu leven een tijd is, waarin de geest zich zoover heeft ontwikkeld, dat een nieuwe

periode moest komen, als gevolg van de kunstontwikkeling der 19de eeuw.

Dat deze zich heeft uitgeput in stylarchitektuur, van welke echter de beste werken der nieuw Grieksche kunst, maar vooral der nieuwere gothiek, het inzicht hebben gewekt, dat de groote beginselen van zakelijke samenstelling en kunstvorm, oorspronkelijk in beide zijn te vinden, maar dat vooral de laatste voor ons westerlingen als leerschool de belangrijkste is.

Dat, aangezien de bouwkunst eenerzijds de nutsvraag in zich sluit, en daardoor het gebied van den ingenieur betredend, in dezen tijd van industrieele en sociale ontwikkeling met al zijn gevolgen van uitvindingen en dienovereenkomstig gestelde eischen, zich genoodzaakt ziet, meer dan ooit te voren het geval was, daarmee rekening te houden, en dus in haar ontwikkeling er op de pijnlijkste wijze aan herinnerd wordt, dat zij inderdaad is de meest gebondene aller kunsten. Maar dat, aangezien de bouwkunst anderzijds de schoonheidsvraag in zich sluit, en de geest des tijds zich anders ontwikkelt dan in vroeger tijden, zij dientengevolge een andere uiting eischt en de kunstenaars er toe gedrongen zijn ook naar een anderen kunstvorm te zoeken, een kunstvorm, welke de ontzaglijk uitgebreide materie zal moeten beheerschen.

Dat nu ten slotte deze andere wijze geheel versieringsloos zal zijn, zooals sommigen meenen te ontdekken, is ondenkbaar, omdat de zucht tot versieren is een ingeschapen drang, iets waarvan zelfs de geschiedenis van den voorhistorischen mensch, van hol- en paalbewoner ons de voldoende bewijzen verschaft.

Het feit dat vele werken van architectuur en gebruikskunst zijn ontstaan, zonder of met zeer geringe versiering bewijst juist, dat een nieuwe periode van zakelijk werken is ingeleid. Zij is de schrille reactie der volstrekte ondoordachtheid in de versiering van het vervlogen tijdperk; en de vele sierkunstenaars die bezig zijn aan de vervorming der verschillende oertypen van ornament, — zooals die ook reeds te vinden zijn in die hol- en paalwoningen, een ornament van punt en lijn, van vierkant en spiraal, en wel eveneens langs den zakelijken weg — zij zijn gelukkig een waarborg tegen een ornamentlooze kunst, maar gelukkig ook vóór een kunst met een bezonnen versiering. En dat datzelfde ornament, zakelijk d. w. z. principieel van meetkundigen aard, zich reeds belangrijk heeft ontwikkeld, zooals trouwens ook het karakter der moderne architektuur, evenals die van Grieken en Middeleeuwers, geometraal is, en tot zeer schoone composities is gegroeid, daarvan geven enkele werken, vooral van Hollandsche kunstenaars, een schitterend bewijs.

En is ten slotte zelfs de geheele Oostersche kunst, vol fantasie, en daarom voor ons Westerlingen, zooals Kromhout zeide, een afschrikwekkend voorbeeld, in haar wezen niet eveneens zakelijk, omdat al haar vormen gebreideld zijn door een streng geometrische indeeling?

Wij staan dus aan het begin eener nieuwe periode. Die van zoeken, van ondoordachtheid is geweest; die van bereiken, van bezonnenheid is aangebroken, maar van deze nog slechts het allereerste begin; en juist omdat het vervlogen tijdperk er een was van veel zoeken, veel onontwikkeldheid, juist daarom is

het bereiken der ontwikkeldheid, der bezonnenheid zoo dubbel moeielijk.

Dubbel moeilijk omdat, wanneer wij de kunsten rangschikken naar de vrijheid van geestesuiting, de bouwkunst het dichtst blijkt te staan bij het begrip van Huisgezin, Maatschappij en Staat, en daardoor onmiddellijk verbonden is aan de maatschappelijke drijfveer, met het gevolg, dat wanneer de maatschappelijke verhoudingen ongunstig zijn, wanneer de maatschappij een crisis doormaakt, zooals dat inderdaad nu het geval is, de bouwkunst daarvan het allermeest de drukkende gevolgen zal ondervinden.

Een periode dus, voorloopig nog van zoeken, van nastreven, van ondoordachtheid, een periode van grove samenstelling, van veel materiaalgebruik, omdat telkens weer nieuwe samenstellingen moeten worden opgelost, en dientengevolge ook een zoeken, een nastreven, een ondoordachtheid in den daarbij passenden kunstvorm.

Een periode dus van veel teleurstellingen, maar ook van veel verrassingen, wanneer blijkt, dat weer een mijlpaal op den weg der ontwikkeling, der bezonnenheid is bereikt.

Die weg moet dus door de ontwikkeling van den menschelijken geest voeren tot een uiting van bezonnen bouwkunst, welke dan zal zijn een afspiegeling van een tijdperk, dat de moeilijke vraagstukken van zakelijke samenstelling en dienovereenkomstigen kunstvorm, zal hebben opgelost.

Want onder moderne stijl moet niet worden verstaan enkele uiterlijkheden van ornamenteelen aard, omdat daarmee het vraagstuk niet is opgelost, en zooals ik hoop dat U voldoende uit deze be-

schouwingen is gebleken, evenmin als vroeger het ornament alléén het karakter van een stijl bepaalt.

Zoo is een huis met een paar balkonconsoles, geboetseerd met een ornament in zweepslaglijn, in plaats van vroeger met een acanthusblad, nog geen modern huis, evenmin als een buffet met inlegwerk van vierkantjes in plaats van vroeger met een opgelegd rosetje een modern buffet is. En dit om de eenvoudige reden, dat de architecturale uitingen van den menschelijken geest niet in de eerste plaats zijn van uiterlijken aard.

Zoo lag zelfs de uiting van den gothischen stijl niet in hoofdzaak aan de beschilderde muren en vensters, maar ging het, zooals v. d. Pek zeide, principieel om de oplossing van gewelfstelsels.

Eerst dàn, wanneer beiden samen gaan, wanneer dus het scheppen van ruimten zal geschieden met alle hulpmiddelen, welke deze tijd daarvoor aan de hand doet, in een kunstvorm en met een versiering welke de te bezigen bouwstoffen volgens hun aard en karakter vereischen, eerst dan kan er sprake zijn van een modern bouwwerk.

En dan kan daarbij nogmaals worden opgemerkt, dat de eigenlijke versiering eerst op de tweede plaats komt, ja dat er zelfs dan slechts van een zuiver bouwkunstig werk sprake is, wanneer alle overtolligheden, welke alleen ter verfraaiing dienen, welke dus niet met de eigenlijke samenstelling te doen hebben, zoowel van bouwkunstigen als van beeldhouw- en schilderkunstigen aard zijn weggelaten; omdat er dan nog schoonheid aanwezig kan zijn in de verhoudingen van ruimte en massa.

En ik voor mij noem een werk eerst dan een voortbrengsel van moderne bouwkunst, wanneer het aan

deze eischen beantwoordt. En ik beroep mij daarbij op de drie groote kunstenaars Ruskin, Viollet-le-duc en Semper, figuren waarvan de vorige spreker U de groote beteekenis heeft in 't licht gesteld; meer in 't bizonder op beide laatsten, als bovendien praktisch uitvoerende bouwmeesters; al zijn zij in hun werk ook niet altijd aan hun eigen theorieën getrouw gebleven.

Wij staan dus op de grens eener periode die tot ontwikkeling moet voeren. Dat die ontwikkelingsgang nog van langen duur zal zijn? Wie zal zich er over verwonderen, die dezen tijd begrijpt en de moeielijkheden die moeten worden overwonnen.

Maar dat tijdvak moet, en zal komen; en...... ofschoon hetzelfde zal worden gesteld, zal de uiting daarvan een andere zijn dan ooit te voren. Kunnen wij van dat tijdvak een grooter schoonheid verwachten, dan die van eenig voorafgaand? Wij twijfelen, ziende de monumenten van vroeger tijden, welke ons in het diepst ontroeren; en wij achten de herleving eener kunst, welke gelijk kan worden gesteld met die van het oude Griekenland of de Middeleeuwen nauwelijks mogelijk, wanneer wij de schoonheid der steden zien verdorren, het landschap zien verwoesten, door een kunst, die, eens een zegen, nu een vloek werd.

Maar toch...... wij hopen op een nieuwe lente, en een nieuw geluid, want evenals nu de natuur bezig is zich te ontplooien, en het eerste groen de komende pracht doet voorgevoelen, zoo is ook het ontluiken van een nieuw kunsttijdperk allerwege zichtbaar!

Zij die gelooven haasten niet. En begrijpt men dezen tijd en al de tijden, welke daaraan voorafgingen, dan rijst zelfs de zekerheid dat dit in schoonheid-

alle vorige zal overtreffen, omdat de ontwikkeling van den menschelijken geest een hoogere zal kunnen en moeten zijn.

„Dan wird in allen Beziehungen die Kunst nach ihrer höchsten Bestimmung nicht mehr ein Vergangenes," [6]) totdat ook het bereikte van dat tijdperk zal worden overschreden, en... de bezonnen vormen der Bouwkunst opnieuw in willekeur vervallen.



VERTALING DER AANHALINGEN:

1) In al hare verhoudingen is en blijft de kunst volkens hare hoogste bestemming voor ons iets dat geweest is.

Wij zijn er aan ontgroeid werken van kunst als iets goddelijks te kunnen vereeren of aanbidden; de indruk dien zij maken, is nog meer van bezonnenheid, en wat ons in hen ontroert, moet nog een andere en meer sterk houdenden toets kunnen doorstaan.

Hegel.

2) Konventies der kunst: ,,Wat de kunstenaars van gebruiksvoorwerpen doelmatigheid noemen, is oorspronkelijk oorzakelijkheid, dus Gods-idee, en het ijverige streven woonhuis en kantoorgebouw verstandig te construeeren, hebben hun oorzaak in geestestroomingen, die door godsdienstige gevoelens worden bewogen."

3) De edele architectuur (van den tempel) was eenvoudig. Elk ornament scheen als door de noodzakelijkheid op de juiste plaats aangebracht.

De kunst was onder de natuurlijkheid verborgen.

Het voldane oog kan zijn samenstelling volkomen begrijpen; het was nooit verrast maar steeds verrukt.

4) Ja de natuur, de groote oorspronkelijke vormgeefster, moet hare eigen wetten gehoorzamen, want zij kan niet anders dan zich zelf weergeven; hare oertypen blijven dezelfde, door alles wat haar schoot in de duizenden jaren voortbracht."

[5]) Evenals de natuur in oneindige hoeveelheden toch in hare motieven hoogst spaarzaam is; evenals zich eene voortdurende herhaling in hare grondvormen vertoont, welke evenals deze volgens de ontwikkelingsgraden harer schepselen en volgens hare verschillende bestaansvoorwaarden duizenden malen veranderd, ten deele verkort of verlengd, ten deele voltooid of slechts zijn aangeduid; evenals de natuur hare ontwikkelingsgeschiedenis heeft, binnen welke de oude motieven bij elke omvorming toch weer te voorschijn komen, zoo is ook de kunst slechts uit enkele vormen en typen opgebouwd, welke uit oeroude overlevering stammend, in hun gestadig te-voorschijn-treden toch eene oneindige menigvuldigheid vertoonen, en evenals die natuur-grondvormen hunne geschiedenis hebben. Niets is daarbij zuiver willekeurig, maar alles door omstandigheden en verhoudingen bepaald."

[6]) Dan zal in al haar betrekkingen de kunst volgens haar hoogste bestemming niet meer iets zijn dat geweest is.

LIJST DER AFBEELDINGEN.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 0644